



**Fernando Miguel  
Marques Jalôto**

**Música de Câmara da 1ª metade do século XVIII nas  
fontes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.**

Os Códices P-Cug MM62 e MM63.





**Fernando Miguel  
Marques Jalôto**

**Música de Câmara da 1ª metade do século XVIII nas  
fontes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.**

Os Códices P-Cug MM62 e MM63.

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho, do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.





Aos meus pais.



## **o júri**

presidente:

Doutora Nancy Louisa Lee Harper,  
Professora Associada com Agregação da Universidade de Aveiro.

Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros,  
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro.

Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho,  
Professora Auxiliar Convidada da Universidade de Aveiro.

Doutor Owen Rees,  
Professor da Universidade de Oxford.



## **agradecimentos**

À Professora Helena Marinho, minha orientadora de dissertação; ao professor Jacques Ogg, bem como à professora Maria de Lourdes Alves, por tudo o que com eles aprendi sobre a interpretação da música antiga; aos funcionários da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, nomeadamente da Secção de Música e da Secção de Manuscritos, bem como aos funcionários do Nederlands Muziek Instituut, na Biblioteca Real Holandesa (A Haia) pela sua imprescindível assistência e amável disponibilidade; à Lilia Slavny, pelos seus preciosos esclarecimentos sobre a técnica e repertório do Violino Barroco; à Joana Amorim, pelo seu constante estímulo e amizade; à minha família, pelo ânimo, paciência e entusiasmo comunicados; sobretudo à minha irmã Maria José Jalôto, pelo seu incansável e imprescindível auxílio e incentivo.



## palavras-chave

manuscritos, música de câmara, século XVIII, Santa Cruz de Coimbra, repertório, identificação, edição.

## resumo

Na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (P-Cug) conserva-se um conjunto de impressos e códices musicais do século XVIII, outrora pertencentes à Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, uma importante instituição religiosa – casa-mãe da congregação dos Cônegos Regrantes de Santo Agostinho em Portugal – fundada no século XII e extinta em 1834. Santa Cruz de Coimbra tem já reconhecido o seu importante papel na História da Música Portuguesa, nomeadamente em relação às obras aí compostas, preservadas e interpretadas nos séculos XVI e XVII. Relativamente ao século XVIII, apenas a existência de importantes fontes de obras para tecla de Carlos de Seixas (1704-1742) com origem na Livraria do Mosteiro lhe assegurava alguma notoriedade. No entanto, a já referida colecção de partituras, reunida pelo organista do Mosteiro D. Jerónimo da Encarnação (?-1780) contém um extraordinário espólio de obras instrumentais datadas na sua maioria da primeira metade do século XVIII, algumas para tecla, mas a grande parte escrita para um ou dois violinos e contínuo. Escolhemos como objecto de estudo dois códices, com as cotas MM62 e MM63. O primeiro é inteiramente devotado à obra de Michelle Mascitti (1664-1760) com sonatas extraídas dos seus opus 1 e 2; o seu autor não tinha ainda sido identificado anteriormente. O segundo manuscrito é um livro destinado à prática do baixo contínuo, mas que contém, para além de uma série de exercícios e de um conjunto de pequenos minuetes com uma função pedagógica, uma colecção de sonatas de Arcangelo Corelli (1653-1713), Tomaso Albinoni (1671-1750), e obras atribuídas a Carl' Ambrogio Lonati (1745-ca.1710), Pietro Paolo Capellini (segunda metade do século XVII), e Johann Christoph Pepush (1667-1752). O códice possui ainda duas obras para teclado de origem claramente germânica, e datáveis da segunda metade do século XVIII. Este dois códices apresentam um grande valor, ao revelarem o tipo de repertório de música instrumental de câmara praticado em Portugal na primeira metade do século XVIII, preservando obras até aqui ignoradas, e permitindo estabelecer novas perspectivas sobre as relações musicais de Portugal com os principais centros musicais europeus, nomeadamente Londres, Amesterdão, e possivelmente a Alemanha Central e Paris. Este trabalho numa primeira parte descreve fisicamente os manuscritos, apresenta um rol detalhado do seu conteúdo, identifica as fontes impressas ou manuscritas dos mesmos, aponta as possíveis origens do material musical, contextualiza-o, e desvenda a autoria de algumas das obras dadas como anónimas. Numa segunda parte apresenta em transcrição moderna as obras do MM63 nunca antes editadas.





**keywords**

manuscripts, chamber music, eighteenth century, Santa Cruz de Coimbra, repertoire, identification, edition.

**abstract**

A collection of eighteenth-century printed books and manuscripts, that belonged originally to the Library of the Santa Cruz Monastery, in Coimbra is now part of the collections of the University of Coimbra's Library (P-Cug, Portugal). This important monastic house, from the Order of the Augustinian Regular Canons, was founded in the twelfth century and extincted in 1834. The Monastery of Santa Cruz had a crucial significance in the history of Portuguese music, due to its important composers and its intense musical life in the sixteenth and seventeenth centuries. Its eighteenth-century collections are particularly notorious due to the presence of important manuscripts with the keyboard works by the famous Portuguese harpsichordist, organist and composer Carlos de Seixas (1704-1742). However, the above mentioned musical collection, assembled by one of the monastery's organists D. Jerónimo da Encarnação (?-1780) holds in addition an impressive anthology of instrumental works mainly dated from the first half of eighteenth century. If some of them are keyboard works, the bulk of the collection are compositions for one or two violins and continuo. The main subject of our research is two musical manuscripts with the shelf-marks P-Cug MM62 and MM63. The first manuscript is entirely dedicated to works by Michelle Mascitti (1664-1760) with sonatas from his op. 1 and 2; the authorship of these sonatas had not been determined prior to this research. The second manuscript is a teaching method for the learning process of realizing figured basses; it includes a group of exercises and a number of minuets as well, clearly with a pedagogical intention. It contains in addition a collection of sonatas by Arcangelo Corelli (1653-1713), Tomaso Albinoni (1671-1750), and works attributed to Carl Ambrogio Lonati (1745-ca.1710), Pietro Paolo Capellini (second half of seventeenth century), and Johann Christoph Pepush (1667-1752). The manuscript also holds two keyboard pieces of a clear Germanic origin. These two manuscripts are important because they reveal the chamber music repertoire cultivated in Portugal in the first half of eighteenth century, and include unknown works; thus, they establish new perspectives about the musical relations between Portugal and the major European musical centres, namely London, Amsterdam, and probably Paris and central Germany. In the first part of this dissertation we present a detailed physical description of the manuscripts and a complete lists of their contents; we also identify the printed or manuscript sources and their origins, and reveal the authorship of some of the anonymous pieces. In the second part we present a modern transcription of the works in MM63 that have not been published previously.



Índice:

Agradecimentos. **vii**

Resumo. **ix**

*Abstract.* **xi**

Índice geral. **xiii**

Índice de quadros. **xvi**

Índice de gráficos. **xvi**

Índice de imagens. **xvi**

Índice de exemplos musicais. **xvi**

Introdução. **1**

Parte I – Fontes e Contexto.

1- Contextualização histórica. **9**

1.1 - A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra no século XVIII. **16**

1.2- D. Pedro da Encarnação e a vida musical em Santa Cruz no século XVIII. **18**

1.3- Os livros de música nos catálogos da Livraria de Santa Cruz. **23**

1.4- D. Jerónimo da Encarnação e os "Livros de Musica Instrumental". **25**

2- O Códice MM62. **35**

2.1- Descrição física. **35**

2.2- Identificação do conteúdo. **38**

2.3- Michele Mascitti – de Nápoles a Paris. **43**

2.4- As Opere I e II de Michele Mascitti e o códice MM62 de Coimbra. **50**

2.5 - MM62: Uma leitura alternativa da obra de Michele Mascitti? **65**

3- O Códice MM63. **73**

3.1- Descrição física. **73**

3.2- Os copistas. **79**

3.3- Identificação do conteúdo. **83**

3.4- As sonatas de Tomaso Albinoni. **91**

3.5- As sonatas de Arcangelo Corelli. **94**

3.6- Os minuets. **99**

3.7- As sonatas de Carlo Amborgio Lonati e de Pietro Paolo Cappellini. **106**

- 3.8- Outras obras para violino. **117**  
3.9- As obras para tecla. **121**  
3.10- MM63: Recepção e influência das obras italianas. **135**

Conclusão. **145**

Bibliografia. **149**

## Parte II – Transcrições.

1. Princípios Editoriais. **165**

2. Comentário Crítico. **167**

Secção 1. **167**

Secção 2. **175**

Secção 3. **176**

3. Obras. Secção 1.

- I – Sonata Sesta, ré maior – Carl' Ambrogio Lonati **179**  
Ia – Sonata XXIV, ré maior – Corelli [?!] **186**  
II – Sonata, fá maior - Pietro Paolo Capellini **189**  
III – Sonata, sol menor – anónimo **194**  
IV – Sonata 31, dó menor – Johann Christoph Pepush **196**  
V – Menuet (fl. 22v a 23v) dó maior – Arcangelo Corelli **200**  
VI – [Minuete] (fl.24v) ré maior – anónimo **201**  
VII – [Minuete] (fl.24v) ré maior – anónimo **201**  
VIII – [Minuete] (fl.25f) ré maior – anónimo **202**  
IX – [Minuete] (fl.26f) ré maior – anónimo **202**  
X – [Minuete] (fl.25v) ré maior – anónimo **203**  
XI – [Minuete] (fl.26f) ré maior – anónimo **204**  
XII – [Minuete] (fl.25v) mi menor – anónimo **204**  
XIII – [Minuete] (fl.28v) fá maior – anónimo **205**  
XIV – Minuete de Lix.<sup>co</sup> (fl.87f) fá maior – anónimo **206**  
XV – Minuete (fl.23f) sol menor – anónimo **206**  
XVI – [Minuete] (fl.24v) sol menor – anónimo **207**  
XVII – Minuet (fl.27v) sol menor – anónimo **208**

- XVIII – Minuet (fl.28f) lá maior – anónimo **208**  
 XIX – Minuete (fl.28f) lá menor – anónimo **209**  
 XX – Minuete Lix.<sup>o</sup> (fl.79v) lá menor – anónimo **209**  
 XXI – [Minuete] (fl.3f) si**b** maior – anónimo **210**  
 XXII – [Sem Título] (fl.26f) dó menor – anónimo **211**  
 XXIII – [Sem Título] (fl.87v) si**b** maior – anónimo **212**  
 XXIV – [Fuga] dó maior – anónimo (Nicolaus Vetter?) **213**  
 XXV – Aria [com 5 variações] dó maior – anónimo (Johann Pachelbel?) **216**

#### Secção 2.

- I – Sonata XIX, ré maior – Carlo Ambrosio [Carl'Ambrogio? Lonati] **222**  
 II – Sonata XXXVIII, lá menor – [Pietro Paolo?] Cape[I]lini **227**  
 III – [Minuete] fá maior – de [Giovanni?] Mossi Romani **230**  
 IV – [Sem Título] mi menor – de [Giovanni?] Mos[s]i Romani **231**

#### Secção 3.

- I – Minuete de dois violines (fl.80f) ré maior – anónimo **235**  
 II – Minuete (fl.80v a 81f) ré maior – anónimo **235**  
 III – Minuete (fl.81f a 81v) ré maior – anónimo **236**  
 IV – Minuete (fl.80f a 80v) si**b** maior – anónimo **237**

#### Anexos:

Anexo 1: Descrição dos Livros de Música pertencentes à Livraria de Santa Cruz de Coimbra no final do século XVIII, segundo os catálogos de D. Pedro da Encarnação. **239**

Anexo 2: Descrição e Datação dos Livros Impressos que contêm Música Instrumental de Câmara na Colecção de D. Jerónimo da Encarnação. **249**

Anexo 3: Tabela com o resumo do conteúdo dos exercícios/exemplos de baixo cifrado: MM63 fólios 4 (frente) a 21 (verso). **259**

Anexo 4: Nicolaus Vetter (1666-1734). "Fuga ex C " (*Tabulaturbuch* de Mylau). **265**

### Índice de quadros:

1. Correspondência dos números de catálogo da Coleção de D. Jerónimo da Encarnação entre a Livraria de Santa Cruz (APPENDIX) e a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. **28**
2. Conteúdo do código MM62. **40**
3. Títulos, datas e locais de publicação das obras de Michele Mascitti. **50**
4. Títulos, datas e locais de publicação do Opus I de Michele Mascitti. **51**
5. Títulos, datas e locais de publicação do Opus II de Michele Mascitti. **51**
6. Dados comparativos sobre a cópia dos Opus I e II de Michele Mascitti no MM62. **51**
7. Conteúdo do código MM63. **85**
8. Comparação entre a "Aria Prima" de J. Pachelbel e a "Aria" do código MM63. **129**

### Índice de gráficos:

1. Hipóteses A e B para a origem do conteúdo do código MM62 de Coimbra. **54**

### Índice de imagens:

- 1: Exemplo da escrita musical do código MM62; fólio 9 frente. **37**
- 2: Gravura da *Opera Quinta* de Corelli. **47**
- 3: Gravura da *Opera Prima* de Mascitti. **47**
- 4: Representação do teclado do código MM63; fólio 1 frente. **75**
- 5: Exemplo da escrita musical do copista "professor"; fólio 40 frente. **80**
- 6: Exemplo da escrita musical do copista "aluno1"; fólio 35 verso. **81**
- 7: Exemplo da escrita musical do copista "aluno1"; fólio 35 verso. **81**
- 8: Exemplo da escrita musical do copista "aluno1"; fólio 37 frente. **81**
- 9: Exemplo da escrita musical do copista "aluno1"; fólio 49 frente. **82**
- 10: Exemplo da escrita musical do copista "aluno 2"; fólio 49 frente. **82**

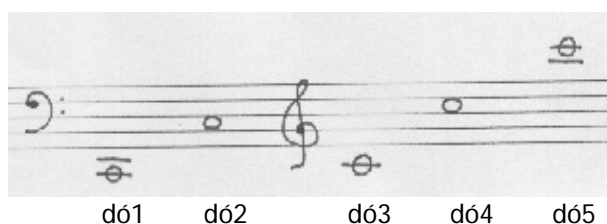
### Índice de exemplos musicais:

1. M. Mascitti – sonata op. 1 n.º 1, 4º and., compassos 5 a 7. **63**
2. M. Mascitti – sonata op. 1 n.º 1, 4º and., compassos 29 a 31. **64**
3. Anónimo – sujeito da fuga em dó maior. **123**
4. D. Buxtehude – sujeito da "Canzonetta" BuxWV 167. **125**

5. D. Buxtehude – sujeito da fuga BuxWV 176. **125**
6. M. Weckmann – sujeito da "Canzon [III]. in d". **125**
7. D. Buxtehude – praeludium BuxWV 153: (comp. 16 a 18). **126**
8. D. Buxtehude – Aria "La Capricciosa" BuxWV 250: (partita 21, compassos 3 e 4). **126**
9. Anónimo – compasso 38 da fuga em dó maior em: a) notação do MM63; b) notação "reduzida" a uma voz; c) notação em "*style brisé*". **126**
10. N. Vetter – sujeito da "Fuga ex C. e." **131**
11. N. Vetter – sujeito da "Fuga ex G. h." **131**
12. a) A. Corelli – sonata op.5 n.º6, 3º and. "Allegro", comp. 12 e 13; b) C. Seixas – sonata 8 (BGUC MM57 n.º26), 1º and., comp. 4 e 5. **141**
13. a) A. Corelli – sonata op.5 n.º9, 4º and. "Tempo di Gavotta – Allegro", comp. 1 a 3; b) C. Seixas – sonata 29, 1º and. "Moderato", comp. 1 a 4. **141**
14. a) A. Corelli – sonata op.5 n.º8, 4º and. "Giga – Allegro", comp. 1 e 2; b) C. Seixas – sonata 23 (BGUC MM57 n.º5 e MM58 n.º 29), 2º and. "Giga – Allegro", comp. 1 e 2. **142**
15. a) A. Corelli - concerto op.6 n.º8, 2º and. "Grave", comp. 1 a 5 - só o *concertino*; b) C. Seixas – sonata 75 ("Sonata para Órgão"), 1º and. "Largo", comp. 1 a 5. **142**
16. a) A. Corelli – sonata op.4 n.º2, 1º and. "Preludio – Grave", comp. 1 a 3; b) C. Seixas – sonata 75 ("Sonata para Órgão"), 1º and. "Largo", comp. 7 a 9. **143**

### Nota

Sistema usado para a designação das oitavas:







## Introdução

O objectivo deste trabalho é fazer o levantamento, descrição, identificação, contextualização e transcrição de repertório de música instrumental, com o propósito último de permitir a sua interpretação (*performance*). O seu âmbito situa-se entre a Interpretação Musical e a Musicologia Histórica, recorrendo a metodologias e conceitos desta ciência para a apresentação dos resultados da pesquisa efectuada num conjunto de manuscritos e impressos musicais do século XVIII. Os livros e códices analisados são originários da Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e encontram-se actualmente depositados na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC)<sup>1</sup>, divididos entre a Secção de Manuscritos Musicais – com as cotas MM57, MM58, MM59, MM60, MM61, MM62, MM63 e MM64 – e os Fundos do Liceu José Falcão – com as cotas LJF 74-VI-1, LJF 74-VI-3, LJF 74-VI-4, LJF 74-VI-6 e LJF 74-VI-8. O campo de trabalho é no entanto bem mais reduzido, cingindo-se ao estudo dos códices MM62 e MM63 e do repertório instrumental neles conservado. Apresentar-se-ão em anexo próprio informações complementares sobre os impressos LJF 74-VI-1, 3, 4, 6 e 7; ao longo da dissertação forneceremos dados não sistemáticos sobre os códices MM61 e MM64 (também eles contendo maioritariamente música instrumental) bem como os códices MM27, MM46 e MM241 da mesma Biblioteca, contendo música vocal sacra do século XVIII e também originários da Livraria de Santa Cruz.

### *Pesquisa anterior.*

O valor desta colecção não passou despercebido no passado aos musicólogos portugueses, particularmente devido a dois dos códices – MM57 e MM58 – serem duas das principais fontes para as obras do compositor José António Carlos de Seixas (1704-1742). Os estudos seixasianos não só impulsionaram a publicação da quase totalidade das obras do compositor que sobrevivem na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, como generalizaram o interesse pela investigação história e interpretação da música de tecla portuguesa dos séculos XVII e XVIII.<sup>2</sup> As restantes obras para tecla presentes na

---

1. A sigla oficial internacional da Biblioteca é P-Cug; contudo, preferimos identificá-la ao longo deste trabalho como BGUC.

2. O nosso actual conhecimento sobre a figura e a obra de José António Carlos de Seixas deve-se sobretudo ao trabalho do eminente musicólogo Macário Santiago Kastner, responsável por vários livros, artigos e publicações da obra do compositor, das quais destacamos: *Carlos Seixas*. Coimbra: Coimbra Editora, 1947; *Cravistas Portuguezes*, Vol. 1. Mainz: B. Schott's Söhne, 1935;

colecção foram também na sua maioria, abrangidas pela pesquisa. Tratam-se de manuscritos contendo obras maioritariamente anónimas mas com particular importância musicológica (MM59 e MM60) e impressos setecentistas que se relacionam directa e especificamente com a vida cultural portuguesa da época – caso das obras de Ludovico Giustini (LJF 74-VI-8) e Domenico Scarlatti (LJF 74-VI-5).<sup>3</sup> O mesmo não se passou com o repertório conservado nos restantes livros e códices. Alguns, contendo apenas obras de pequena dimensão e modesta ambição musical (sobretudo minuets), não despertaram a atenção dos investigadores (correndo-se actualmente o risco de perda irremediável do seu conteúdo devido à degradação física, nomeadamente do códice MM64); outros sofreram o abandono por a maioria das obras neles contida não ser produção de artistas nacionais, e se encontrar disseminada e conservada em bibliotecas estrangeiras. Com excepção de citações marginais ou estudos isolados e parciais sobre algum do repertório conservado – como o estudo de José Carlos Travassos Cortez sobre José António de Oliveira (1696-1779) baseado em grande parte nas obras deste autor conservadas no MM64<sup>4</sup> – esta colecção de música instrumental da primeira metade do século XVIII, única em Portugal, continua à espera de uma pesquisa à medida do seu valor.

Qualquer investigação sobre os manuscritos musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra fica sempre em grande dívida para com a modelar e detalhada pesquisa levada a cabo pelo Tenente Manuel Joaquim aquando da catalogação dos códices da BGUC, tarefa empreendida por iniciativa da Fundação Calouste Gulbenkian. O

---

*Cravistas Portuguezes*, Vol. 2. Mainz: B. Schott's Söhne, 1950; *Carlos Seixas – 80 Sonatas para instrumentos de tecla*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Portugaliæ Musica, Vol. X), 1965. Mais recentemente, têm-se dedicado ao estudo de Carlos Seixas e à música portuguesa para tecla do século XVIII outros autores, nomeadamente Klaus F. Heimes, Gerhard Doderer e João Pedro d'Alvarenga.

3. O "Concerto a 4. con VV[iolini] e Cembalo" (MM59) foi publicado por Gerhard Doderer: *Anonymus Coimbra Ms 59 – 18. Jahrhundert – Konzert G-Moll für Cembalo und Streicher – Partitur*. Heidelberg: Süddeutscher Musikverlag, s/d. O exemplar das "Sonate [...]" de Giustini preservado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e outrora pertencente ao Mosteiro de Santa Cruz foi usado recentemente para uma edição fac-similada com apresentação de Gerhard Doderer: *Sonate da Cimbalo di Piano e Forte: Ludovico Giustini da Pistoia. Fac-símile da edição de 1732: Florença*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2002. Sobre os "Essercizi [...]" de Domenico Scarlatti a obra de referência continua a ser: Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*. Princeton: 1953/1970. Contudo, para a correcta datação da obra, ver o prefácio de Laura Alvini à edição fac-similada da obra: *Domenico Scarlatti – Essercizi per Gravicembalo*. Florença: Studio Per Edizioni Scelte, 1985.

4. José Carlos Travassos Cortez, *Obras musicais de José António de Oliveira, organista da Sé Velha de Coimbra (1696-1779)*.

seu trabalho merece ser ainda mais valorizado se tivermos em conta as limitadas condições com que foi realizado, nomeadamente a ausência de obras de apoio para consulta, e o geral desconhecimento sentido então em Portugal em relação à música anterior ao século XIX. No seu trabalho, Manuel Joaquim não se limitou a inventariar os manuscritos isoladamente; tentou recolher toda a informação disponível sobre os códices, e procurou traçar a sua história comum, nomeadamente daqueles que pertenceram ao núcleo de música instrumental setecentista da Livraria de Santa Cruz de Coimbra.<sup>5</sup>

#### *Objectivo da actual pesquisa.*

Empreender uma investigação sobre todos os volumes desta colectânea não só ultrapassaria em muito os objectivos e limites inerentes a uma dissertação de Mestrado, como parte do trabalho seria inútil ao repetir informações e conclusões há muito conhecidas. Decidimos concentrar a nossa atenção nas obras impressas e nos manuscritos que contêm primordialmente obras de câmara para violino e baixo contínuo, afastando-nos do estudo dos códices até hoje mais explorados, devotados à música para tecla. Dentro deste universo mais restrito, optamos por estudar os dois manuscritos que até aqui nos pareceram mais negligenciados pela investigação, os códices MM62 e MM63. Esta escolha foi motivada não só pelo nosso desejo de tentarmos completar o panorama geral de conhecimento sobre a colecção, mas também por o repertório contido nestes dois códices ser aquele que nos desperta mais atenção enquanto intérpretes. Quando procedemos à elaboração de um programa de concerto, somos muitas vezes confrontados com uma questão: que música de câmara se fazia em Portugal no século XVIII? Os fundos das bibliotecas parecem à primeira vista comprovar aquilo que também os relatos da época parecem indiciar: que em Portugal a música era apenas cultivada em duas esferas: a Igreja e o Teatro (*Stylus ecclesiasticus* e *Stylus theatralis*), faltando assim o terceiro elemento, indispensável na teorização da época sobre géneros e estilos musicais: a Câmara (*Stylus cubicularis*).<sup>6</sup> À luz da escassa informação sobre as práticas de

---

5. Manuel Joaquim procedeu à catalogação dos manuscritos musicais nos anos 60, nas chamadas "Fichas Verdes"; os originais conservam-se na Fundação Calouste Gulbenkian, mas a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra conserva cópias de todas as fichas no arquivo da Sala dos Manuscritos Musicais; ao tempo da elaboração da pesquisa que precedeu a redacção desta dissertação este arquivo encontrava-se deslocado para a Sala dos Manuscritos.

6. Para uma breve mas elucidativa discussão sobre o papel da Música de Câmara na tríptica divisão de estilos Igreja, Teatro e Câmara, típica do Barroco, ver: Denis Morrier, *Crónicas Musicais de uma Europa Barroca*. Capítulo "A consciência dos estilos"; e Ruth Halle Rowen, *Early Chamber Music*. Capítulo "Relationship of Styles".

sociabilidade no Portugal setecentistas, nomeadamente no que respeita à prática doméstica da música, contentámo-nos durante longo tempo em admitir, mediante as fontes conservadas, que em Portugal apenas se cultivavam nos círculos privados o cravo e a viola dedilhada. Entretanto foram-nos sendo reveladas algumas fontes com música vocal de câmara, como as obras de Jayme de la Té y Sagau (ca.1680-1736) bem como relatos sobre assembleias – bailes e saraus – mantidos na capital, maioritariamente pelos estrangeiros aí residentes.<sup>7</sup> Mas as fontes e referências ao repertório cultivado nesses e noutros eventuais locais onde se cultivasse a música independentemente da sua função teatral, áulica, ou litúrgica, continuam a ser genericamente escassas.<sup>8</sup>

Ora, se a acima mencionada colecção de Coimbra não abunda em obras de vulto de compositores portugueses – aumentando no entanto consideravelmente o espólio nacional de minuets – oferece-nos contudo informações únicas e valiosas sobre a prática da música de câmara no século XVIII, revelando não só um grupo concreto de obras que foram conhecidas e executadas em Portugal, mas sobretudo porque nos sugere o gosto dos intérpretes e do seu público, e deixa-nos entrever os processos de aprendizagem e cultivo do gosto musical. Desvenda-nos também pistas sobre os centros musicais europeus com os quais se estabeleciam contactos de intercâmbio, para lá dos já tradicionalmente considerados:<sup>9</sup> se podemos afirmar – depois de concluído este nosso trabalho de investigação – que também na música de câmara instrumental parece dominar o gosto italiano de pendor acentuadamente romano, constatamos todavia que

---

7. Ver artigos de Manuel Carlos de Brito: "Fontes para a História da Ópera em Portugal no século XVIII (1708-1793)"; "O papel da Ópera na luta entre o Iluminismo e o Obscurantismo em Portugal (1731-1742)"; "A Ópera de Corte em Portugal no século XVIII" e "Concertos em Lisboa e no Porto nos finais do século XVIII." Em *Estudos de História da Música em Portugal*. Do mesmo autor: "A Música em Lisboa no tempo de Carlos Seixas." Em *Carlos Seixas, de Coimbra*.

8. De Pedro António Avondano (1714-1782), músico e compositor lisboeta, temos conhecimento de algumas obras – nomeadamente três colecções de minuets – que devem ter-se destinado originalmente a estes entretenimentos. São contudo obras mais tardias do que a maioria das composições conservadas em Coimbra.

9. O grande centro de intercâmbio musical para Portugal no século XVIII foi Roma: de Roma nos chegou Domenico Scarlatti e Giovanni Giorgi, e para Roma partiram os bolseiros portugueses. Ver João Pedro d'Alvarenga, "Domenico Scarlatti: o período português (1719-1729)." Em *Estudos de Musicologia*. Em Roma os embaixadores portugueses, obedecendo a directivas reais e diplomáticas encomendaram e patrocinaram obras, nomeadamente Cantatas e Oratórias, a alguns dos principais compositores italianos, nomeadamente A. Scarlatti, N. Porpora, M. Bononcini e F. Gasparini. Ver Montserrat Moli Frigola "La Lisboa Romana de los siglos XVII-XVIII. [...]" Em *Primeiro Congresso Internacional do Barroco – Actas*. Vol.II.

essas obras, no caso de Coimbra, chegaram quase exclusivamente dos grandes centros de impressão musical no norte da Europa. Esta ocorrência explica-se parcialmente pelas relações mercantis mantidas entre o norte de Portugal e esses grandes centros do comércio internacional. As fontes coimbrãs revelam-nos contudo que a música italiana não teve a exclusividade, ocorrendo também a presença de obras com origem inglesa e mesmo centro-europeia.

A reforçar o valor exclusivo desta colecção, gostaríamos de mencionar que, de todas as bibliotecas musicais pertencentes a instituições religiosas portuguesas cujos catálogos consultámos – nomeadamente a do Palácio Nacional de Mafra, o Arquivo das Músicas da Sé de Évora e Biblioteca Pública de Évora, e o Arquivo da Sé Catedral de Lisboa <sup>10</sup> – apenas a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (fundos da Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra) possui uma tal quantidade e variedade de música instrumental de câmara do século XVIII, sendo provavelmente caso único em todo o país.<sup>11</sup> Nomeadamente, é graças ao rico espólio coimbrão de obras de Arcangelo Corelli (com representação de obras das suas seis recolhas publicadas) que Portugal ganha um novo lugar no contexto dos estudos corellianos, confirmando-se a ampla difusão da obra de Corelli no todo da Península Ibérica – difusão essa até agora testemunhada unicamente pelas possessões de arquivos e bibliotecas espanhóis (Archivo Capitular de Zaragoza, Archivo da Abadia de Montserrat, e Biblioteca Nacional de España, em Madrid).<sup>12</sup>

A inventariação e análise do repertório, e a confrontação com fontes contemporâneas impressas ou manuscritas, de forma a traçar o historial das fontes coimbrãs foram um dos nossos objectivos prioritários. O estudo dos conteúdos do códice MM63 fizeram-nos identificar obras de autores italianos activos na segunda metade do século XVII das quais este códice poderá ser a única fonte; o cotejo dos conteúdos com fontes contemporâneas inglesas manuscritas – nomeadamente o códice Add. 31466, na

---

10. José Augusto Alegria, *Arquivo das Músicas da Sé de Évora – Catálogo dos Fundos Musicais*; José Augusto Alegria, *Biblioteca Pública de Évora – Catálogo dos Fundos Musicais*; João M. B. de Azevedo, *Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra*. A informação relativa ao Arquivo da Sé Catedral de Lisboa foi-nos amavelmente fornecida pela musicóloga Cristina Fernandes.

11. A Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra possui ainda outros códices e impressos do século XVIII com música instrumental, mas cuja origem não podemos associar – pelo menos com algum grau de certeza – ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

12. Hans Joachim Marx, *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis: Catalogue Raisonné*.

posse da British Library, Londres – revelou-nos que os laços entre Coimbra e Londres foram mais complexos do que a mera importação de música impressa; de facto parece ter havido troca entre os dois centros de repertório manuscrito, e que hoje sobrevive exclusivamente em fontes inglesas e coimbrãs. Outra descoberta importante foi a identificação do autor das obras contidas no códice MM62, desconhecido desde o século XVIII. Para além da investigação sobre os códices e o seu conteúdo, procuramos no primeiro capítulo do trabalho recolher e sumariar a escassa informação disponível sobre a vida e práticas musicais no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra ao longo do século XVIII. Tal acção pareceu-nos indispensável para contextualizar – ainda que de forma fragmentária e incompleta – os códices, o repertório neles contido, e o seu primeiro proprietário, D. Jerónimo da Encarnação. Para tal fundamentamo-nos sobretudo nas informações conservadas nas obras de D. Pedro da Encarnação, personalidade duplamente apta para tal função, pois exerceu simultaneamente durante grande parte do século XVIII as funções de Bibliotecário e Cantor-mor do Mosteiro de Santa Cruz. Se por um lado lamentamos não existir ainda nenhum trabalho sobre os aspectos gerais da vida musical em Santa Cruz no século XVIII, à semelhança da obra de Ernesto Gonçalves de Pinho "Santa Cruz de Coimbra, Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII"<sup>13</sup>, esperamos no entanto que os dados apresentados nesse capítulo possam contribuir para um melhor conhecimento do período em causa.

Ao longo da apresentação dos resultados da nossa investigação tentamos situar-nos na perspectiva do intérprete, pretendendo responder prioritariamente à procura de repertório de música de câmara em Portugal no século XVIII, fornecendo o conhecimento necessário ao enquadramento histórico e estético das obras em causa, a partir do estudo directo das fontes. Tivemos a preocupação de: 1- tornar acessível ao intérprete as obras que são exclusivas à colecção coimbrã (nomeadamente parte do conteúdo do MM63) através da transcrição das mesmas; 2- indicar as fontes das restantes obras e suas variantes de forma a colocar ao alcance do intérprete e do investigador as especificidades do material contido na colecção coimbrã.

---

13. Ernesto Gonçalves de Pinho, *Santa Cruz de Coimbra, Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*.

**Parte I**  
**Fontes e Contexto**





## 1- Contextualização histórica.

O Real Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra foi fundado no século XII (1131) por D. Telo, adoptando desde a sua fundação a regra dos Cónegos Regulares de Santo Agostinho. Desde a sua origem que a Congregação assumiu uma posição de destaque no frágil equilíbrio político do Portugal nascente, ao estabelecer um vínculo directo entre Roma – de quem dependia legal e disciplinarmente – e o nosso primeiro rei D. Afonso Henriques, que encontrou neste Mosteiro os seus principais apoiantes no processo de reconhecimento da independência da nação – nomeadamente o primeiro prior, S. Teotónio – e que aqui sediou a sua corte. Se el-rei e a corte, quando se encontravam em Coimbra, habitavam o paço da Alcáçova (actual Universidade) o tesouro e a chancelaria do reino ficavam dentro dos muros de Santa Cruz. Com um início tão auspicioso, o Mosteiro foi gradualmente assumindo um papel cada vez mais relevante na organização, desenvolvimento e gestão do território, e na orientação política do reino. Desde os primeiros tempos que Santa Cruz assumiu directa responsabilidade no desenvolvimento cultural da nação: usufruindo de largas rendas dos seus imensos domínios agrários no centro e sul do país, o Mosteiro podia aplicar grandes quantias na formação espiritual e cultural dos seus noviços, dos seus monges professos, e mesmo de alguns elementos da corte. Desde a Idade Média que tanto as suas "escolas" como o "*scriptorium*" ganharam reputação como centros de aprofundamento e divulgação do saber. Aqui se formou Fernando de Bulhões, mais tarde conhecido como Santo António; trocado o hábito crúzio pelo de franciscano, na sua vida de pobreza e humildade nunca conseguiu obscurecer a sólida erudição adquirida em Coimbra. É pois natural encontrarmos Santa Cruz profundamente envolvida na criação da Universidade: pedindo a D. Diniz a fundação de Estudos Gerais em Portugal, e mantendo como parte integrante da Universidade os seus Colégios de São Miguel e de Todos-os-Santos.<sup>14</sup>

No século XVI (1527) foi empreendida uma larga reforma da Ordem por D. Frei Brás de Braga: a enorme transformação ao nível estrutural, litúrgico, cultural e intelectual da comunidade foi vista aos olhos de todos como o nascimento de uma nova Instituição ainda mais brilhante e poderosa, confirmando o Mosteiro como casa-mãe de uma rica congregação com 23 casas em Portugal e na qual se destacava, além de Santa Cruz, o

---

14. Da história de Santa Cruz até ao século XVI encontramos um esclarecedor resumo em José Eduardo Reis Coutinho, "Memórias de Santa Cruz." Em *Memórias de Santa Cruz*: 19-64. Ver Bibliografia para outras obras consultadas.

Real Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa. É esta reforma que está na origem, entre outros desenvolvimentos, da intensa vida musical do Mosteiro nos séculos XVI e XVII.

Santa Cruz tornou-se neste período um dos grandes centros portugueses cultores de polifonia vocal sacra. Grandes quantidades de música impressa, maioritariamente da escola franco-flamenga, foram importadas de casas editoras de Antuérpia e Lovaina, mas a aquisição de manuscritos com obras de autores ibéricos ou activos na Península Ibérica foi também relevante. Josquin, Arcadelt, Crequillon, Verdelot, Willaert, Sermisy, Gombert e Palestrina, mas também Escobar, Peñalosa, Anchieta e Morales foram alguns dos compositores ouvidos então regularmente na liturgia do Mosteiro. Santa Cruz desenvolveu a sua própria escola de composição, sendo muitos os monges crúzios que se dedicaram à arte da música, tais como D. Heliodoro de Paiva (...-1552), D. Francisco de Santa Maria (...-1597) e D. Pedro de Cristo (ca.1545-1618).<sup>15</sup> A música instrumental foi também cultivada de forma assídua, nomeadamente a obra de Buus, Ortiz, Cabézon e Carreira, existindo ainda no Mosteiro oficinas de construção de instrumentos. Os instrumentos de corda friccionada (do género hoje conhecido como violas da gamba) eram favorecidos,<sup>16</sup> e tal aspecto poderá reflectir-se no extenso uso do violino no século XVIII, como as nossas fontes parecem confirmar. A grande qualidade das interpretações pela Capela polifónica – mas também do cantochão, pelo coro geral dos monges – era assegurada por uma exigente e intensa preparação musical de todos os membros da Ordem, chegando a ser impostas provas de composição e execução instrumental para o acesso aos colégios universitários sob o domínio da congregação.<sup>17</sup> A actividade musical dos monges de Santa Cruz prolongava-se para fora dos limites físicos do Mosteiro, em acontecimentos públicos na cidade de Coimbra, como procissões e festas religiosas,<sup>18</sup> ou ainda na colaboração com outras instituições monásticas, nomeadamente os Jesuítas, nas peças de teatro neolatino

---

15. Ver Owen Rees "Dissemination of a 'Spanish Court Repertory' in Portugal" e "Foreign printed music at Santa Cruz: the evidence of manuscript concordances." Em *Polyphony in Portugal c. 1530-c.1620*.

16. Ver Ernesto Gonçalves de Pinho, *Santa Cruz de Coimbra, Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, 71-80; 135-143. Curiosamente foi um monge crúzio, D. Agostinho da Cruz (ca.1590-?) quem primeiro escreveu um tratado sobre a arte de tocar violino: "Lira de Arco, ou Arte de Tanger Rabeca" – ver: Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana* [...] Vol I: 65.

17. Ver Pinho: 65-70; 81-86.

18. Ver Pinho: 52-54.

representadas nos finais do ano lectivo, ou aquando de visitas importantes – como a de el-rei D. Sebastião em 1570.<sup>19</sup>

Com a dominação espanhola, a partir de 1580 os contactos com o norte da Europa foram esmorecendo e Santa Cruz viu-se cada vez mais dependente dos seus próprios compositores, incentivando a actividade criativa, e gerando uma verdadeira escola de composição que adquiriu grande prestígio. Durante o século XVII, apesar do isolamento cultural sentido em todo o país, no Mosteiro foram-se abandonando as características mais conservadoras da escrita polifónica contrapontística, tal como esta ainda ia sendo cultivada na Sé de Évora e na Capela Real, para progressivamente serem introduzidas, de forma indirecta e cautelosa, as novas influências da *seconda prattica* italiana: texturas mais homofónicas, recurso à policoralidade, alternância entre coro e solistas, primeiras experiências no âmbito da monodia acompanhada, adopção do baixo contínuo, e maior uso de instrumentos.<sup>20</sup> Contudo, esta renovação estética, visível sobretudo na grande produção de vilancicos religiosos durante o século XVII, não conseguiu impedir que o tempo áureo da produção e cultivo da música sacra em Santa Cruz entrasse em declínio.

Sobre este período da história de Santa Cruz encontram-se publicados alguns trabalhos, que ainda que não esgotem toda a pesquisa necessária, nos oferecem uma imagem bastante completa sobre a intensa vida musical do Mosteiro: lembramos sobretudo o citado trabalho pioneiro de Ernesto Gonçalves de Pinho<sup>21</sup> e o livro de Owen Rees "Polyphony in Portugal c.1530 – c.1620: sources from the Monastery of Santa Cruz de Coimbra". Algumas obras dos compositores activos em Santa Cruz neste período foram já publicadas na série "Portugaliæ Musica", pela Fundação Calouste Gulbenkian, ou por outras editoras.<sup>22</sup>

Em relação ao século XVIII a ausência de qualquer trabalho de investigação sobre a vida musical de Santa Cruz de Coimbra é desanimador para quem tentar traçar a

---

19. Ver Rees " 'Choros per tragedias': Music for the Jesuit Neo-Latin Theatre." Em *Polyphony*.

20. Ver Manuel Carlos de Brito, "Partes instrumentais obrigadas na polifonia vocal de Santa Cruz de Coimbra." Em *Estudos de História da Música em Portugal*; e Manuel Carlos de Brito, Prefácio a *Vilancicos do Século XVII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*.

21. O livro já citado: Ernesto Gonçalves de Pinho, *Santa Cruz de Coimbra, Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*.

22. Manuel Carlos de Brito, *Vilancicos do Século XVII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*; Francisco Faria, *4 Responsórios de Natal de D. Pedro da Esperança*.

sequela dos séculos anteriores. Dir-se-ia que a música se extinguiu em Santa Cruz com a passagem para o novo século. Surpreendentemente, também os vários estudos sobre os aspectos não musicais da história do Mosteiro, tão pródigos em informações sobre o período medieval, a reforma do século XVI e as conexões e interferências do Mosteiro nos destinos da nação durante a crise dinástica e o domínio filipino, negam tacitamente qualquer informação sobre a centúria de setecentos.

É verdade que talvez os tempos de maior glória do Real Mosteiro de Santa Cruz – e não só no campo musical – houvessem já passado: o Mosteiro foi fortemente penalizado durante o domínio da Casa de Habsburgo pelo seu apoio incondicional à causa de D. António, prior do Crato.<sup>23</sup> Com a Restauração a situação não se inverteu, sendo Santa Cruz preterida em favor de outras poderosas instituições monásticas, como o Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça<sup>24</sup> e, já no reinado de el-rei D. João V, o Real Mosteiro de Mafra. Mas Santa Cruz não perdeu o seu lugar como um dos mais pujantes estabelecimentos religiosos em Portugal, exercendo ainda grande influência nos destinos do país, nomeadamente através da casa-irmã de S. Vicente de Fora, com o qual a corte manteve sempre especiais laços (elegendo-a como panteão da Casa Real) e do Mosteiro de Mafra, que viria a pertencer aos monges crúzios durante um curto período, na 2ª metade do século XVIII.

O poder e prestígio da Congregação dos Cónegos Regulares de Santo Agostinho no século XVIII revelam-se particularmente no perfil de D. Gaspar da Encarnação, o responsável por nova e extensa reforma da ordem efectuada em 1723.<sup>25</sup> Esta ampla acção reformadora de D. Gaspar da Encarnação moldou indelevelmente o contexto

---

23. *Santa Cruz de Coimbra do século XI ao século XX – estudos no IX centenário do nascimento de S. Teotónio, 1082-1982.*

24. Joaquim Veríssimo Serrão, *Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça: um caso de rivalidade cultural?*.

25. Dom Gaspar da Encarnação recebeu o Hábito de Cónego Regular de Santo Agostinho a 25 de Julho de 1672, no Real Convento de São Vicente de Fora, em Lisboa. Ao longo da sua carreira eclesiástica ocupou vários cargos da mais alta dignidade e responsabilidade: foi Procurador-geral da Ordem e repetidas vezes foi eleito Prior de São Vicente de Fora e Geral da Congregação. A sua notoriedade estendeu-se naturalmente para fora da Ordem, tendo assumido os cargos de Qualificador do Santo Ofício, Examinador das três Ordens Militares Portuguesas, e de Prior do Crato. O crescente ascendente da sua personalidade junto de el-rei D. João V manifestou-se inicialmente na esfera dos assuntos privados; contudo, com a enfermidade do rei e a sua consequente fragilidade, D. Gaspar estendeu a sua influência à política interna do reino. Após a morte do Cardeal da Mota em 1747, assumiu abertamente o poder, exercendo os cargos de Principal Conselheiro e Confessor Real: ao controlar o Rei controlava também todo o Reino. Ver Maria Beatriz Nizza da Silva, *D. João V*: 49-50, 157.

histórico e cultural do Mosteiro em toda a centúria de setecentos. Foi a D. Gaspar da Encarnação que el-rei D. João V entregou em particular (e demonstrando assim a sua total confiança na vivência cultural e moral da Ordem) a custódia dos seus três filhos ilegítimos, eternizados como os "Meninos da Palhavã": D. António, D. Gaspar e D. José. Dom Gaspar da Encarnação para melhor exercer a sua função de tutor retirou-se para Santa Cruz de Coimbra onde, segundo o próprio D. João V se encarregou da educação dos infantes

" [...] com tanto cuidado e zelo, que tenho muito que me agradar, e que lhe agradecer pelo que me consta a respeito dos ditos meus filhos. Encomendo ao príncipe [futuro rei D. José I] (que) lhes dê aquele estado que for mais conveniente às suas pessoas como irmãos seus".<sup>26</sup>

De facto, D. José I veio a reconhecer os três irmãos a 18 de Janeiro de 1755, conferindo-lhes a partir dessa data as honras e títulos que lhes competiam. Os três infantes professaram os três como Cónegos Regrantes, e distinguiram-se ao longo das suas vidas pelos seus dotes intelectuais, consciência política e serviço da Nação e da Igreja, demonstrando assim a boa formação recebida enquanto "Popillos do Real Most.<sup>ro</sup> de S. Cruz".<sup>27</sup>

A reforma de D. Gaspar da Encarnação teve grandes repercussões no campo da liturgia, sendo no seguimento das suas reformas que o Papa Bento XIV instituiu no Mosteiro a prestigiante "Academia Litúrgica". Não menos importante testemunho da riqueza, influência e actividade de Santa Cruz de Coimbra no século XVIII é a grande renovação arquitectónica e decorativa do Mosteiro, iniciada ainda sob um impulso de D. Gaspar, mas levada a cabo na sua maior parte já em meados do século, e continuando pela segunda metade do mesmo. Datam deste período o retábulo do altar-mor (de cerca de 1750) num depurado estilo joanino que anuncia na sua sobriedade o classicismo do

---

26. Teixeira d'Aragão, *Descrição geral e história das moedas*, Vol. II: 72; Citado em: Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues. *Portugal – Dicionário histórico, chorográfico, heráldico, biográfico [...]*, Vol.I-A.

27. Os três filhos bastardos de D. João V tiveram posteriormente corte em Lisboa no Palácio da Palhavã. D. António (1714-1800) era filho de uma dama francesa; doutorou-se em Teologia, e foi cavaleiro da Ordem de Cristo. D. Gaspar (1716-1789) era filho da religiosa D. Madalena Máxima de Miranda; foi nomeado em 1756 Arcebispo-Primaz de Braga. D. José (1720-1801), filho da famosa Madre Paula de Odivelas (Paula Teresa da Silva) doutorou-se em Teologia, e tornou-se Inquisidor-Mor do Reino em 1750. D. João V reconheceu-os secretamente como filhos em 1742; D. António, tal como seus irmãos D. José, e sobretudo D. Gaspar, foi acérrimo opositor do Marquês de Pombal. Ver Maria Beatriz Nizza da Silva, *D. João V*: 48-50, 132, 151-152.

fim do século;<sup>28</sup> o excêntrico arco de triunfo sobre a entrada principal da Igreja, chamado ainda hoje o "guarda-vento" e que antes abrigava uma grande porta; os azulejos em belo estilo Rococó, da escola de Coimbra, que forram todo o corpo da Igreja (os do claustro dito "do Silêncio", neoclássicos, datam já do fim do século); muita da imaginária e decoração das várias capelas existentes no mosteiro (hoje quase todas elas desaparecidas, com excepção do fabuloso mas espoliado altar das relíquias); o aristocrático conjunto paisagístico formado pela entrada da quinta de Santa Cruz, o jogo da Pela, o lago e a cascata, ou Fonte da Nogueira, e que compõe o hoje chamado "Jardim da Sereia", com seus pavilhões, esculturas e painéis de azulejo.<sup>29</sup> Destaca-se ainda a construção do imponente órgão, primeira grande obra da autoria de Manoel de São Bento Gomes de Herrera, ocorrida entre 1719 e 1724.<sup>30</sup> Este magnífico instrumento incorpora elementos de pelo menos um órgão anterior; pelas características estilísticas e pela data da obra, é apontado Gabriel Ferreira da Cunha como o autor da talha da caixa e do coreto.<sup>31</sup> Com a presença de tal instrumento, seria difícil imaginar que a música não participasse em tão ostensivo fulgor. Não obstante, na grande reestruturação da Ordem levada a cabo por Dom Gaspar da Encarnação, os hábitos e usos litúrgicos do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra foram substancialmente alterados, sendo impulsionado o retorno ao cantochão enquanto canto litúrgico da Igreja Romana por excelência, e em detrimento da música "em canto de órgão". A quase inexistência de obras vocais polifónicas do século XVIII em Santa Cruz – especialmente se comparada com o período áureo dos séculos XVI e XVII – deve-se sobretudo a uma "purificação" do gosto, revalorizando-se o Canto Gregoriano, mais austero e monástico, mas simultaneamente mais "católico", e não a uma generalizada "crise de criatividade". Obras do século anterior continuaram presumivelmente a ser cantadas em Santa Cruz durante o século XVIII, consideradas na sua austeridade polifónica mais adequadas à dignidade dos serviços litúrgicos do que os novos estilos musicais. Um códice da segunda metade do século XVIII – o manuscrito musical MM 241 da BGUC – pertencente a Santa Cruz, é um dos raros livros a apresentar

---

28. Nelson Correia Borges, "O Barroco Joanino." Em *História da Arte em Portugal – Do Barroco ao Rococó*. Vol. 9: 136-137.

29. Correia Borges: 36-37.

30. D. W. Jordan, "Manoel de S. Bento Gomes de Herrera and the Portuguese Organ". Em *Organ Yearbook*, vol. XXI, 1992; citado em Joel Canhão, *O Órgão Barroco da Capela da Universidade de Coimbra*: 11

31. Correia Borges: 54, 57.

obras vocais sacras do século XVIII (primeira metade?) escritas por compositores do Mosteiro ou activos em Coimbra: são obras bastante sóbrias – para uso litúrgico na Quaresma e Semana Santa – escritas para um efectivo modesto e conservador: quarteto vocal com ou sem baixo contínuo. O Cantor-mor do Mosteiro durante grande parte do século XVIII foi, como já referimos, D. Pedro da Encarnação, de quem falaremos frequentemente nos próximos capítulos.

Não sendo através da música vocal, recorreu-se a outro meio igualmente capaz de garantir o necessário esplendor, e sublinhar a magnificência do culto, em clara correspondência com a magnificência da arquitectura, o fausto do cerimonial e o aparato dos paramentos e alfaias: a música instrumental. D. Jerónimo da Encarnação (ca. 1705-1780), organista de Santa Cruz de Coimbra durante grande parte do século XVIII reuniu – presumivelmente nos seus primeiros anos no Mosteiro (a partir de 1729) – uma considerável colecção de música puramente instrumental, conservada em manuscritos ou em edições importadas maioritariamente de Londres e Amesterdão. Se parte desta colecção se destina a instrumentos de teclado e podemos associá-la directamente ao uso das obras no contexto litúrgico – ainda que sejam na sua maior parte originariamente destinadas ao cravo e mesmo ao recém inventado *fortepiano* – um grande número das obras conservadas são obras ditas "de câmara", destinadas a um ou dois violinos com baixo contínuo. À semelhança de usos contemporâneos documentados em instituições religiosas monásticas ou seculares de outros países europeus podemos assumir que também parte deste repertório foi utilizado na liturgia; contudo tal colecção parece-nos ter sido reunida com múltiplos objectivos em vista, nomeadamente pedagógicos, e também recreativos. Estas eram as várias actividades que compunham a vida musical em Santa Cruz de Coimbra durante o século XVIII.

Aquando das lutas liberais, no início do século XIX, os monges de Santa Cruz viram acumular sobre si não só o ódio generalizado à Igreja Católica em geral – e às ordens religiosas em particular – como agravaram a situação ao colocarem-se abertamente do lado de el-rei D. Miguel (a quem receberam luxuosamente no Mosteiro a caminho das campanhas do Porto) e ao sustentarem a Causa Absolutista com dinheiro e bens. Aquando da entrada das forças liberais em Coimbra, os monges abandonaram a cidade em pânico, deixando Santa Cruz nas mãos da população e das milícias. Tudo foi saqueado e vandalizado, e aquando da extinção das ordens religiosas a Câmara Municipal de Coimbra chegou a sugerir que se arrasasse a Igreja para se fazer uma praça. Assim não foi, mas quase. O que não desapareceu então por demolição (nomeadamente para se

edificarem os Paços do Concelho e para a abertura de ruas) extinguiu-se ingloriosamente pela incúria que se estendeu até ao século XX: o claustro da Manga e outras dependências do Mosteiro arderam em 1917, e a torre sineira ruiu arrastando parte das enfermarias e do celeiro em 1935. Do ponto de vista do património cultural os danos foram ainda mais graves: Alexandre Herculano despojou a biblioteca, enviando sacos de lona com centenas de livros para a Biblioteca Pública do Porto, e outros ainda foram enviados para Lisboa; algumas pinturas e alfaia litúrgicas foram recolhidas também no Porto, no actual Museu Nacional de Soares dos Reis. Não obstante, a maior parte do recheio da biblioteca e da igreja foi disperso pelas mãos de particulares ou instituições estatais em nada preparadas para acolher e preservar tal espólio, e só no século XX alguns desses bens foram resgatado para integrarem a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, nomeadamente as obras sobreviventes da colecção de D. Jerónimo da Encarnação.<sup>32</sup>

### **1.1- A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra no século XVIII.**

O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra foi dotado de uma biblioteca ou "Casa da Livraria" desde o início da sua fundação. Contudo, apenas nos interessa para este estudo conhecer a situação desta biblioteca durante o século XVIII, e não de uma forma exaustiva, mas no que se relaciona particularmente com a sua colecção de livros de música, impressos ou manuscritos. Desde o século XVI que a Biblioteca ocupava a quase totalidade de um dos lados superiores do claustro dito "do Silêncio" ou "das Limeiras", estendendo-se sobre a Portaria do Convento, no local onde se encontra agora o edifício dos Paços do Concelho de Coimbra. Um dos seus acessos era a escadaria no claustro que hoje permite aceder ao coro monástico (superior). Durante muito tempo conjecturou-se que Sta. Cruz possuía uma biblioteca de proporções gigantescas; sabemos hoje que, apesar de preciosa no seu conteúdo, "a livraria fora sempre, como já o era no século XVI, pequena para casa tão grande".<sup>33</sup> Em 1748 a Livraria possuía cerca de quatro mil

---

32. Sobre a extinção da Ordem dos Cónegos Regrantes e o fim de Santa Cruz, ver: António Gomes da Rocha Madahil, *Inventário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra à data da sua extinção*. Vol. 1.

33. Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, *A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra: estudo dos seus catálogos, livros de música e cântico, incunáveis [...]*; D. Pedro da Encarnação, no primeiro fôlio a seguir à folha de rosto do primeiro volume da sua *BIBLIOTHECAE* (Cód. 1828 da BGUC) deixou-nos na "Notícia prévia" uma descrição da disposição da Livraria e



volumes, quantidade essa consideravelmente aumentada a partir de 1750 com um grande número de livros litúrgicos vindos de Roma, resultantes da criação no Mosteiro da "Academia Litúrgica", com privilégio papal do Papa Bento XIV, e destinada à impressão das obras deste Pontífice. Esta "Academia Litúrgica" organizava-se com alguma autonomia e possuía *ex-libris* (divisa em forma de estampilha) próprio mas inseria-se na Livraria Geral.<sup>34</sup> Nesta Livraria foram recolhidos, já no século XVIII, a quase totalidade dos livros de música instrumental do Mosteiro, a par de alguns livros de música vocal. A biblioteca musical "prática" do Mosteiro, ou "Livraria de Coro" ocupava "duas casas, em que estão por ordem & por números os liuros de coro de Canto de Orgão, & de Canto chão".<sup>35</sup> Havia no Mosteiro uma terceira biblioteca, seguramente mais modesta, própria do Noviciado, com sede neste, e com *ex-libris* diferente da Livraria Geral, e onde se guardavam as obras indispensáveis à formação dos noviços. Sabemos que aí se conservavam algumas obras musicais já no século XVII, mas ainda no século XIX; como veremos, existe a possibilidade de um dos manuscritos musicais a serem estudados neste trabalho ter tido origem nesta biblioteca.<sup>36</sup> Ao contrário da biblioteca principal, desta não nos chegou nenhum catálogo. No século XVII deve ainda ter existido um local no Mosteiro próprio para guardar música religiosa de cariz não litúrgico e música (vocal) profana.<sup>37</sup> No século XVIII os monges tinham em seu poder nas suas celas vários livros, incluindo partituras, pelo que tal "biblioteca musical profana" deve ter deixado de existir. Quanto à Biblioteca Geral, sabemos que em 1777 "se compunha a livraria de 6 casas (salas), 3 mayores e 3 menores; e em todas ellas se conta o mesmo número de Estantes", segundo a descrição do seu bibliotecário de então, D. Pedro da Encarnação.<sup>38</sup>

---

suas estantes, no fim do século XVIII. São estas as nossas fontes para a descrição da Biblioteca aqui apresentada.

34. Teixeira de Carvalho: 5.

35. Dom Nicolao de Santa Maria, *Chronica da ordem dos Cónegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*. Lisboa, 1668; citado em: Gonçalves de Pinho: 93; 101-102.

36. Ver Gonçalves de Pinho: 101. O códice MM44 da BGUC, do final do século XVI, tem a indicação "Da liv[aria]a do Noviciado de s[an]ta Cruz de Coimbra". Informação retirada de Owen Rees: 265. O códice MM200 contendo cantochão, por nós verificado, possui também a inscrição "Da Livraria do Noviciado de S<sup>ta</sup> Cruz. Anno Domini 1816".

37. Ver Gonçalves de Pinho: 102.

38. D. Pedro da Encarnação, *BIBLIOTHECAE* (Cód. 1828 da BGUC): "Noticia prévia".

## 1.2- D. Pedro da Encarnação e a vida musical em Santa Cruz no século XVIII.

Qualquer referência à Livraria de Sta. Cruz passa inevitavelmente pela figura incontornável do seu maior bibliotecário, D. Pedro da Encarnação.<sup>39</sup> D. Pedro professou na Ordem em 1743, sendo destinado ao serviço do Coro, primeiro como *Cantor Segundo* e posteriormente como Cantor-mor; começou a ocupar-se da Livraria do Mosteiro em 1748, acumulando assim os dois cargos a partir desta data. Em 1769 foi emitida uma ordem do Marquês de Pombal que exigia a imediata catalogação de todas as livrarias conventuais. D. Pedro iniciou imediatamente o seu trabalho, ausentando-se um ano inteiro do seu serviço no coro (de Setembro de 1769 a Setembro de 1770) para cumprir a directiva pombalina. Ao fim deste ano retomou as funções de Cantor-mor, estando no entanto longe de finalizar a total reorganização e catalogação do conteúdo da Livraria. Extremamente meticoloso e fidedigno, D. Pedro amava profundamente os livros e o seu trabalho. Por vezes, para conservar uma segunda cópia de um determinado livro na sua biblioteca preocupava-se em distinguir duas edições diferentes, ainda que as únicas divergências fossem a folha de título ou os privilégios.<sup>40</sup> Em 1778 foi destacado para as missões da Congregação em Angola, para onde partiu. Regressou a Lisboa em 1782, após desenvolver o seu trabalho missionário em Luanda; no retorno fez uma estadia no Brasil, em Olinda e no Recife, escrevendo um curioso e detalhado diário de viagem. Entre Lisboa e Coimbra passa algum tempo em Mafra – ao tempo, uma casa da Congregação (após a saída dos Franciscanos Arrábidos, por decreto real) – onde já havia estado a caminho de Angola; sente-se tentado a ficar, e é-lhe oferecido o cargo de Bibliotecário neste mosteiro. Todavia, intrigas, jogos de poderes, e a perturbadora presença quase constante da Corte fazem-no desejar a quietude de Santa Cruz. Imediatamente após o seu regresso é reencaminhado nas funções de Bibliotecário e Cantor-mor, tarefas que continuou a desempenhar até próximo da sua morte, ocorrida em 1802.

A principal obra de D. Pedro da Encarnação foi a elaboração de um detalhado catálogo, iniciado em 1771, em quatro volumes, e onde descrevia todas as obras da biblioteca. Em 1798 deu por terminada a grande reorganização da biblioteca, mas na

---

39. Sobre a vida e obra de D. Pedro da Encarnação veja-se António Gomes da Rocha Madahil, *D. Pedro da Encarnação e a Livraria de Santa Cruz de Coimbra*.

40. Veja-se no Anexo 1, a título de exemplo da meticulosidade do seu trabalho, o caso do livro "Arte Mínima", do Padre Manuel Nunes da Silva, preservado nas suas três edições.

realidade quando morreu o seu trabalho encontrava-se ainda incompleto, não conseguindo concretizar o seu sonho de reescrever o catálogo na totalidade. Os quatro volumes têm os seguintes títulos:

1- *BIBLIOTHECAE | Regii monasterii | S. CRVCIS | Collimbriensis | CATALOGVS | secundum auctorum | cognomia ordine alphabetico | Dispositvs.*

2- *BIBLIOTHECAE | Regalis Monasterii | S. CRVCIS | Collibriensis | CATALOGVS | – | Volumen Secundum | Sive | APPENDIX | Librorum in Catalogo Consulto præ- | termissorum, corrigendorum, | et addendorum.*

3- *Index generalis | Bibliothecae Canoniorum Regularium | Monasterii Sanctæ Crucis Collimbricensis, | Et Supplementorum ejusdem Bibliothecæ. | Pars prima | Continens priores XII. Literas Alphabeti, | ab A. Scilicet usque ad M.*

4- *Index generalis | Bibliothecae Canoniorum Regularium | Monasterii Sanctæ Crucis Collimbricensis, | Et Supplementorum ejusdem Bibliothecæ. | Pars Secunda | Continens | ultimas Literas Alphabeti, | ab N. scilicet usque ad Z.*

Estes quatro volumes sobrevivem hoje quase miraculosamente (depois de terem estado desaparecidos até inícios dos século XX) na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra na secção de manuscritos, com os números de catálogo Cod.1828, Cod.1829, Cod.1825 e Cod.1826 respectivamente.

Há indicações de livros de, ou sobre música em ambos os volumes da *Bibliothecæ*. Aqueles que nos interessam para este trabalho, ou seja, os volumes que contêm música instrumental do século XVIII, encontram-se todos mencionados no *Volumen Secundum Sive APPENDIX*. Supomos que a grande quantidade dos manuscritos e livros de música polifónica impressa dos séculos XVI e XVII, quer eventualmente do século XVIII, se encontrariam guardados, juntamente com os livros de canto gregoriano, na Livraria do Coro, e da qual não possuímos qualquer catálogo. Na Livraria Geral encontravam-se sobretudo os livros de teoria e especulação musical. Assim, apesar de ser possível traçar um quadro bastante preciso sobre o ensino e as leituras teóricas dos monges, temos uma informação quase nula sobre o repertório sacro vocal e/ou instrumental usado nas celebrações litúrgicas relativamente aos períodos dos quais sobreviveram poucas ou nenhuma partituras.

Com a grande reestruturação da Ordem levada a cabo por Dom Gaspar da Encarnação em 1723 os hábitos e usos litúrgicos do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra foram profundamente alterados. Tal reforma, que recuperava o uso do Canto Gregoriano

enquanto canto litúrgico por excelência, está na origem da fabulosa colecção de Códices Gregorianos (em parte conservados na BGUC) de grandes dimensões (alguns atingindo 85x64 cm e mais de 350 páginas) elaborados no *Scriptorium* do Mosteiro.<sup>41</sup> Na sua totalidade estes novos livros de coro deveriam conter todo o repertório de canto gregoriano destinado ao Ano Litúrgico completo, desde as Solenidades e os diversos graus das Festas até aos dias de féria, bem como o total do Próprio do Tempo e do Próprio dos Santos. Assim, os livros encontram-se organizados em grupos segundo as diferentes rubricas. A importância decisiva da reforma de D. Gaspar da Encarnação é manifesta nos títulos dos códices, não só na alteração da nomenclatura do Mosteiro, que passa a ser intitulado *Regali Reformato Monasterio S. Crucis* (ou equivalentes expressões latinas) mas também na expressa contagem dos anos a partir da data da Reforma. Esta colecção de códices revela-nos o nome de vários monges activos no *Scriptorium* de Santa Cruz na cópia de música, tais como "D. Franciscus a Jesu Maria", "D. Cyprianus a Sancta Maria" ou "D. Joseph ab Expectatione", e que provavelmente exerceriam outras funções musicais no Mosteiro.

Os compositores do Mosteiro no século XVIII estavam mais interessados em escrever obras em cantochão do que em cederem à nova escrita vocal importada de Itália, nomeadamente através da Capela Real/Patriarcal. Um exemplo claro deste renovado interesse no cantochão é a obra do próprio D. Pedro da Encarnação, que compôs entre 1762 e 1801 oito missas de cantochão, uma em cada tom eclesiástico. As missas foram copiadas a limpo por D. Pedro com vista à publicação – estando já, segundo o seu testemunho, bastante difundidas em casas da Congregação e fora dela – mas também este seu sonho não se concretizou. O manuscrito sobreviveu até ao século XX, mas quase ilegível, tendo sido apenas possível transcrever um "Credo".<sup>42</sup>

O "canto de órgão" continuou obviamente a ser cultivado no Mosteiro, quer na forma de polifonia mais ou menos conservadora quer, mais excepcional e tardiamente, nas novas formas *concertate* importadas de Itália. Possuímos três códices do século XVIII que nos ajudam a formar uma imagem sobre a diversidade das práticas musicais em

---

41. Actualmente com as cotas MM118 a MM144 da BGUC, são ao todo 27 códices associáveis pelo seu título e conteúdo a Santa Cruz de Coimbra. Estão datados: dois de 1740; um de 1741; quatro de 1742; três de 1743; um de 1755; dois de 1757; quatro de 1758; dois de 1759; um de 1760; dois de 1761; um de 1762; três de 1764; e um do qual não conseguimos apurar a data, mas que pertence à mesma série.

42. Ver Rocha Madahil.

Santa Cruz de Coimbra. Apresentamos uma breve descrição destas obras, que constituem o enquadramento musical que é possível estabelecer para o repertório contido nos códices que são o objecto de estudo deste trabalho. O primeiro códice contendo música vocal, e que já anteriormente mencionamos, é o MM 241 da BGUC. D. Pedro da Encarnação foi o seu copista, pela informação que nos deixou na folha de guarda: "Motetes / a 4 / Escreveo D. Pedro da Encarnação / p.<sup>a</sup> o seu uso. 1754 / Continuou em Dezembro de 1771 / desde a página 59 até ao fim." À falta de outros exemplos de música vocal polifónica executada em Santa Cruz de Coimbra no século XVIII podemos considerar o conteúdo do MM241 como representativo da prática musical no Mosteiro. A partir do título escrito por D. Pedro, bem como pelo facto de ter demorado dezassete anos a completar o manuscrito, confirmamos que o códice se destinava ao "seu uso" privado enquanto Cantor-mor: as obras nele contidas devem ter sido colocadas em partitura a partir de livros (partes) da comunidade, de forma a facilitar o seu trabalho de "director"; mas podem ter sido apenas recolhidas de forma a não se perderem, ou talvez para serem usadas como "recreação sacra" de um pequeno grupo de monges para o tempo da Quaresma. Compreende unicamente obras vocais sacras, presumivelmente escritas ainda na primeira metade do século XVIII, para quatro vozes: tiple, alto, tenor e baixo, na sua maioria; há no entanto duas composições para dois altos, tenor e baixo. A maior parte das obras possui uma linha de acompanhamento do baixo contínuo, profusamente cifrada, mas que funciona quase sempre como um *basso seguente*, acompanhando a voz mais grave da composição, e só raramente se tornando independente por um ou dois compassos. Os 32 motetes têm exclusivamente textos extraídos da liturgia da Quaresma e da Semana Santa (Responsos, Lamentações...), existindo por vezes várias versões musicais de um mesmo texto ("O vos omnes"; "Plorans, ploravit",...). A maioria das obras permanece anónima, mas três das obras são atribuídas a Henrique Carlos Correia (? -?), uma ao organista da Catedral de Coimbra José António de Oliveira (1696-1779), e outras quatro são atribuídas a monges, talvez cónegos de Santa Cruz: três obras são de um "Frei Filipe 2º" e uma de "Frei Agostinho". Não sabemos se o próprio D. Pedro da Encarnação será autor de alguma das composições. Na sua maioria são obras curtas, predominando uma escrita quase homofónica e declamatória, animada por breves pontos de imitação; alguns motetos apresentam contudo uma textura contrapontística mais densa. Quase todas as obras possuem certa complexidade harmónica, ricas em retardos, e são várias as que recorrem a um abundante emprego do cromatismo para melhor traduzir o carácter penitencial dos

textos. A sensibilidade à densidade espiritual e emotiva dos textos revela-se também em pormenores, como as indicações de andamento – "Muyto Devagar" ou "Grave" – bem como frequentes secções anotadas "brando", isto é, *piano*.

O segundo manuscrito, o códice MM46, tem por título "Jesus Maria / Joseph / Assectamentum / chori ad / organum / Monasterii Sanctæ Crucis / Collimbriæ / 1747". Trata-se de um livro destinado ao órgão, com acompanhamentos de extractos do Ordinário, hinos e outras obras de cantochão para o Ofício e a Missa. Tal como vem discriminado no índice "estas missas se tocam quando no coro se canta pelo livro velho, que he o primo tomo do Kyriale". O canto gregoriano era pois acompanhado ao órgão com regularidade (é extenso o conteúdo do livro) mas resta-nos saber se tal prática continuou quando entraram em uso os livros novos, destinados aos ritos "restaurados".<sup>43</sup>

O terceiro códice que gostaríamos de mencionar é o MM27, um manuscrito de grandes dimensões<sup>44</sup> e que contém a partitura completa para um "Te Deum", antecedido por uma "Sinfonia" (mais especificamente intitulada "Introduzione al Te Deum") e um "Tantum Ergum". As três obras estão escritas para um largo efectivo: tiple, alto e tenor solistas, dois coros a quatro vozes cada, e orquestra.<sup>45</sup> A obra tem a indicação da autoria na primeira página: "Perez" ; facilmente identificamos como provável autor desta obra o compositor napolitano David Perez (1711-1778), "compositor régio" da corte portuguesa

---

43. Outra prática da qual não temos testemunho directo em Santa Cruz de Coimbra, mas que podemos relacionar em certa medida com a do cantochão acompanhado ao órgão, tendo a mesma função de enriquecer e modernizar o canto gregoriano, é a do contraponto improvisado sobre o cantochão. Praticado em França até às vésperas da Revolução, em Itália e Portugal parece ter subsistido pelo menos até metade do século XVIII, e consistia na criação de um acompanhamento vocal extemporâneo, uma "harmonização" a 4 partes seguindo fórmulas convencionais. Sobre esta prática em Portugal, ver João Pedro D'Alvarenga, "Polifonia na liturgia bracarense: o *Liber introitus*, primeiro testemunho quinhentista." Em *Estudos de Musicologia*: 52-56. A esta prática se dedicava parcialmente o livro de Feillée "Methode Nouvelle pour Apprendre parfaitement les Regles du Plain-Chant, & de la Psalmodie; avec des Messes, & autres Ouvrages en Plain-Chant figuré & musical &c. A Poitiers, chez Iean Faulcon. 1760" que se encontrava na Livraria de Santa Cruz. Em todo o caso, tal prática, a ter existido em Santa Cruz, deve ter sido completamente banida por D. Pedro da Encarnação, que escreveu sobre a mencionada publicação o seguinte comentário pouco abonatório: "Canto-chaõ figurado e musical, he invenção moderna, contraria a essencia e diffinição do mesmo cantochaõ; e contra o antigo, e sempre observado uso da Igreja. Musica aérea se lhe pode chamar com mais propriedade". (Art.º 3080 da *APPENDIX*).

44. 30.5 cm (h) X 44.6 cm (v) com 158 fólios

45. Composição da orquestra: dois oboés, (cujos executantes se responsabilizariam possivelmente também pelas partes de "*traversiéri*" num só andamento), duas trombetas, duas trompas ("*corni*", em alguns andamentos especificamente chamados "*corni da caccia*"), cordas (1º e 2º violinos, violas - frequentemente *divisi* - e "Basso", cifrado na partitura, indicando assim a presença do órgão a par dos esperados violoncelos, contrabaixos e fagotes.

desde 1752. Na corte a execução da grande liturgia de Acção de Graças, com *Te Deum* e *Tantum Ergum*, reservava-se tradicionalmente para o último dia do ano, em grande cerimónia com a presença da família real, dos principais dignitários e do corpo diplomático, ou para solenizar os grandes momentos da vida da nação, como coroações ou nascimentos de príncipes. Não sabemos em que ocasião se interpretou uma obra de tais dimensões e requerendo tão grandes efectivos em Santa Cruz de Coimbra, mas a partitura está anotada com numerosas correcções, o que pressupõe a sua utilização no Mosteiro. O pertence, pela mão de D. Pedro da Encarnação, não deixa margem para qualquer dúvida sobre a propriedade da obra: "S<sup>ta</sup> Cruz de Coimbra". Calculamos que as datas de elaboração do códice e da eventual execução das obras nele contidas sejam substancialmente posteriores aos outros dois códices anteriormente mencionados; pensamos que esta obra se encontrará manuscrita em algum códice da capital.

Este breve resumo da descrição e conteúdos destes três manuscritos é essencial à correcta contextualização (histórica, musical, e possivelmente litúrgica) das obras instrumentais contidas nos códices que são objecto de estudo deste trabalho, permitindo valorizar a especificidade desse repertório. Não podemos no entanto generalizar nenhuma conclusão sobre a música vocal sacra praticada em Santa Cruz durante o século XVIII, visto termos acesso a um número demasiado pequeno de elementos. Necessitaríamos de encontrar testemunhos escritos sobre a prática musical, nomeadamente actas de capítulos ou ordenações dos priores. Depois de verificarmos os catálogos da BGUC e da Biblioteca Pública do Porto (para onde transitaram vários livros de Santa Cruz, incluindo alguns manuscritos musicais) fica-nos a interrogação: onde estarão os restantes livros de música setecentistas, outrora pertença de Santa Cruz?

### **1.3- Os livros de música nos catálogos da Livraria de Santa Cruz.**

A melhor forma de elaborar uma ideia mais precisa sobre a cultura musical do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra é consultar a lista das obras musicais existentes no século XVIII na Livraria Geral do Mosteiro, através dos dados fornecidos por D. Pedro da Encarnação. Seguindo a relação apresentada por Teixeira de Carvalho no seu livro sobre a biblioteca de Santa Cruz,<sup>46</sup> em que apresenta os títulos e referências das obras musicais, divididas pelos dois volumes da *BIBLIOTHECÆ*, e organizados pela ordem das entradas,

---

46. Teixeira de Carvalho: 61-70.

apresentamos no Anexo 1 o rol dessas mesmas obras. Após uma consulta, mesmo que superficial, da lista apresentada, conclui-se que D. Pedro da Encarnação, apesar do seu claro espírito metódico, devido a circunstâncias alheias à sua vontade, não conseguiu agrupar de uma forma sistemática os livros de música. Com algumas notórias excepções, os livros de música de conteúdo teórico foram inscritos na primeira parte do seu catálogo, e os livros de música prática bem como alguns livros teóricos mais recentes, na segunda parte do catálogo. Esta divisão deve-se decerto à organização da biblioteca existente antes de D. Pedro assumir funções de Bibliotecário. Certos livros de teoria musical, pela sua antiguidade no Mosteiro, há muito que haviam encontrado os seus lugares nas estantes da Livraria. Quando D. Pedro começa a laborar na *BIBLIOTHECÆ* é por ventura com alguma impotência que deixa os livros de música mais ou menos dispersos pelo catálogo. A grande maioria dos livros impressos datam efectivamente do século XVI (1518, vários de 1529, 1533, 1562...) e XVII (1613, 1626, 1641, 1672, 1668) e tratam-se principalmente de grandes clássicos da teoria musical (Gafurius, Cerone, Folianus...) versando, sinteticamente, "las quatro Artes de ella, Canto llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion", como sugere o título da obra de Andrès Lorete. Eram as silenciosas testemunhas dos tempos áureos da actividade musical em Sta. Cruz, mas alguns livros continuavam a possuir aplicação prática no ensino da teoria musical. Algumas das obras mais recentes incluídos nesta primeira parte do catálogo versavam sobre assuntos mais práticos: Bolsena, "Osservazioni per ben regolare il coro [...]", 1711; Carafa, "De Capella Regis [...]", 1749.

Na segunda parte do catálogo, ou *APPENDIX*, a situação é um pouco diversa, ainda que também variada. A par de uma série de obras que se apresentam dispersas por várias páginas do catálogo, surge um grupo individualizado de obras instrumentais que constituirá o objecto do nosso estudo. Podemos observar ainda um avultado conjunto de livros teóricos, distinguindo-se sobretudo a profusão de autores ibéricos, desde os clássicos do século XVI – Bermudo, Vicente Lusitano, Tomás de Santa Maria – passando por Pedro Thalesio e a sua "Arte de Canto-Chaõ" de 1628, e finalmente as mais recentes obras dos portugueses Padre Manuel Nunes da Silva – "peritissimo na Arte da Musica assim pratica, como especulativa"<sup>11 47</sup> (e por isso a sua "Arte Mínima" merecer ser conservada nas suas três edições de 1685, 1704 e 1725); António Fernandes, e Manuel de Morais Pedroso. De presença indispensável em qualquer instituição que ministrasse o

---

47. Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana [...]* Vol III: 326.



ensino da música no século XVIII são o "Nouveau Système de Musique Théorique, où l'on découvre le Principe de toutes les Règles nécessaires à la Pratique, pour servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie", de J.- Ph. Rameau (1726) e os "Eléments de Musique théorique et Pratique, suivant les Principes de M. Rameau [...]" de d'Alembert (1772).

Apesar de toda a valiosa informação fornecida por D. Pedro da Encarnação a nossa visão sobre a cultura musical dos monges de Santa Cruz no século XVIII será sempre incompleta: o próprio D. Pedro nos informa que, não só durante a sua ausência no ultramar, mas já depois do seu regresso, repetidas vezes desapareceram livros da biblioteca, não obstante a existência de um breve papal excomungando os monges que assim procedessem.

#### **1.4- D. Jerónimo da Encarnação e os "Livros de Musica Instrumental".**

Ao consultar o *APPENDIX* deparamos com o núcleo mais homogêneo e organizado de toda a colecção entre a página 627 (artigo 4247) e a página 631 (artigo 4262). Trata-se de uma colecção de 18 livros (entre manuscritos e impressos) de música instrumental, datável na sua maioria da primeira metade dos século XVIII, e dos quais transcrevemos aqui por extenso os artigos a eles referentes:

- 4247 - Scarlatti (Don Domenico) - Essercizi per Gravicembalo di Don Domenico Scarlatti, Cavaliero di S. Giacomo, e Maestro de Serenissimi Prencipi, e Prencipessa delle Asturie &c.<sup>a</sup> B. Fortier Sculp. - fol. oblongo.

\*Dedicado pelo Auctor a o Sr. D. João V Rey de Portugal, q. o mandou p.<sup>a</sup> Castella com a Princesa D. Maria Barbara, de quem era Mestre: assim como tambem o foy do Infante D. Antonio, Irmaão do mesmo Rey.

- 4248 - Veracini (Francesco Maria) Fiorentino.  
- Sonate a Violino Solo e Basso. Dedicate a Sua Altezza Reale il Serenissimo Principe Reale di Pollonia, & Elletorale di Sassonia da Francesco Maria Veracini Fiorentino, Compositore di Camera di Sua Maestá. Opera Prima. Libro Primo. - A Amsterdam. Chez Estienne Roger & Le Cene. fol. obl.
- 4251 - Giustini di Pistoja (Lodovico).  
- Sonate da Cimbalo di piano, e forte detto volgarmente di marteletti. Dedicate a Sua Altezza Reale il Serenissimo D. Antonio Infante di Portogallo; e Composte da D. Lodovico Giustini di Pistoia. opera Prima. Firenze 1732 – 4.<sup>o</sup> g.<sup>de</sup>.
- 4252 - Geminiani (Francesco) - Segundo parece.  
- Sonate XII. - 4.<sup>o</sup> g.<sup>de</sup> forma obl.

\*O Appellido deste Musico julgo ser *Geminiani*. Não se conhêce ao Certo, porque estão apagadas as ultimas Letras delle, por se lhe ter pegado parte da folha da guarda do Livro. Julgo que lhe falta da folha o Titulo. Na q. apparece primeyra está a Dedicatoria, cuja data he em Londres a 28. de Novembro de 1716.

- 4253 - Corelli, (Arcangelo) Bolonhez, morreo em Roma no anno de 1733 [sic!], segundo o Diccionario Histórico.

- Opera Prima XII. Sonatas. Opera Secunda XII Sonatas. Opera Terza XII Sonatas. Opera Quarta Xii Sonatas - London. = Vol.3. fol.parvo.

\*São 3. Livros, cada um contem quatro Operas, e em cada huma se contem XII. Sonatas. Violino Primo: Violino Secondo: Basso, ou Organo.

- 4254 - Valentini (Giuseppe) - Alletamenti per Camera a Violino e Violoncello, o Cembalo, Opera Ottava di Giuseppe Valentini. Consecrata aii'Illustrissimo Signore il Signor Decio Degli Onofrii Pætrizo di Foligno. A Amsterdam. Chez Estienne Roger Marchand Libraire. fol parvo. - Não se declara anno.

- 4255 - Idéas .§. Hum Livro, em q. falta o Titulo, tem VII Ideas em 47. paginas, de q consta. Julgo serem Composiçoens para Orgão, e Cravo. Os professores da Musica Instrumental poderaõ deste Livro dar algum outro Conhecimento, e de Seu Auctor.

\*Todos os Sobredictos Artigos desde (e incluindo) o Artigo 4247 athé o presente 4255. São estampados. - Os q. se seghuem athe o numero 425 [?] são manuscriptos.

- 4256 - Seyxas (Joseph Antonio Carlos de) – Organista da S.<sup>ta</sup> Sé Patriarchal, natural de Coimbra, a 11. de Junho de 1704, falleceo em Lisboa a 25. de Agosto de 1742. (Biblioth. Lusit).

- Tocattas de orgão. Escritas por o P.<sup>e</sup> Caetano da Silva e Oliveyra - 4.<sup>o</sup> de forma Obl. Ms. - São 30 Toc. §.

- Toccatas per Cembalo, del Sig.<sup>r</sup> Giuseppe Antonio Carlo e Sexas.

§. São 12. Tocatas - 4.<sup>o</sup> oblong. encadernadas em Marroquim.

- Tocattas per Cembalo y Organo del Sig.<sup>r</sup> Giuseppe Antonio Carlos di Seyxas - 4.<sup>o</sup> form. oblonga.

\* Contem o Livro precedente 30. Tocatas.

- Sonatas a Solo, per Cembalo e Organo - 4.<sup>o</sup> obl. - São 30. Sonatas as deste Livro.

- Sonatas, para Orgão e Cravo. Do S.<sup>or</sup> Joseph Antonio Carlos - 4.<sup>o</sup> form. obl.

\* Contem este Livro Tocatas e Minuetes de Joseph Antonio. - A Tocata 25. he de D. Josep *Porcaris*. Não examiney se tem mais alguma composiçaõ de diverso Auctor. - São 5. os volumes, q dizem Ser de Joseph Antonio Carlos.

- 4257 - Concerto a 4. con VV[iolini]. e Cembalo. Não se declara o Auctor. 4.<sup>o</sup> f.obl. Tem 40 folhas, que não estão numeradas.

- 4258 - Obras Romanas para Orgão. Livro em 4.<sup>o</sup> deforma Oblong. q nas Costas tem por Titulo: = Obras Romanas per Organ. =.

\*Não tem folhas numeradas; mas, contando-as, achei a fl. 57. huma Composiçaõ. q. por titulo tinha = Del Sigr. Damasso *Testa*. A fl. 61. Está hũ Titulo, q. diz = Sonate per Organo, del Sigr. Alessandro Scarlatti O A fl. 107. tem outro Titulo, q. diz: Tocate per Organo. = A fl. 115. diz: Riposte d'Organo di Gaetano Franzarolli, 1733 = \*Tem este Livro. 157. folhas de papel pautado, quasi todo escripto.

- 4259 - Minuetes . Hũ Livro de 4.º en for. ob. dourado pelas folhas - Contem pela mayor parte, Minuetes - em 35. folhas de pap. pautado, quasi todo escripto.

- 4260 - Sonatas XV. Hũ Livro de 4.º obl. com 15 Sonatas, cujos Auctores Se não declaraõ. Tem folhas 81. pautadas á mão.

- 4261 - Minuetes de Ioseph Antonio de Oliveira.

§. He um Livro pautado á mão em papel ordinario; cada folha tem 4. regroës ou pautas. De altura tem huma mão travessa, e de Largo, o comprimento de meya folha de papel ordinario -. [Segue breve notícia biográfica de José António de Oliveira, que será transcrita e discutida mais adiante]

- 4262 - Apontamentos de Tocatas, Sinfonias, e sonatas de varios Autores. Do uso do P. D. Ieronymo da Encarnaçaõ, Escravo de Maria santíssima.

\* He hum Livrinho de 8.º em forma obl. com o Sobred.º Titulo.

[Segue breve notícia biográfica de Dom Jerónimo da Encarnaçaõ, que será transcrita e discutida mais adiante].

Apresentamos no Quadro 1 a correspondência entre cada elemento do catálogo de D. Pedro da Encarnaçaõ (através do seu número de artigo) e a cota actualmente atribuída na BGUC:

**Quadro 1:** Correspondência entre números de catálogo da Colecção de D. Jerónimo da Encarnação entre a Livraria de Santa Cruz (APPENDIX) e a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Título da Obra	Artigo (APPENDIX)	Cota (BGUC)
Scarlatti, Domenico - Essercizi per Gravicembalo [...]	4247	LJF 74-VI-5
Veracini, Francesco Maria - Sonate a Violino Solo e Basso. [...] Opera Prima. Libro Primo [e Libro Secondo].	4248	LJF 74-VI-7
Giustini di Pistoia, Ludovico - Sonate da Cimbalo di piano, e forte [...] Opera Prima.	4251	LJF 74-VI-8
Geminiani, Francesco X. - Sonate XII [Opera Prima]	4252	LJF 74-VI-6
Corelli, Arcangelo – Opere I, II, III & IV (apenas sobrevivem as partes de 2º violino e baixo)	4253	LJF 74-VI-3 e LJF 74-VI-4
Valentini, Giuseppe - Alletamenti per Camera a Violino e Violoncello, o Cembalo, Opera Ottava [...]	4254	LJF 74-VI-1
<i>Idéas. "Hum Livro, em q. falta o Titulo, tem VII Ideas em 47. paginas, de q consta. Julgo serem Composiçoens para Orgão, e Cravo"</i>	4255	<i>perdido</i>
Seixas, José António Carlos de - Tocattas de orgão. Escritas por o P. <sup>e</sup> Caetano da Silva e Oliveira - Toccatas per Cembalo, del Sig. <sup>r</sup> Giuseppe Antonio Carlo e Sexas.  - Tocattas per Cembalo y Organo del Sig. <sup>r</sup> Gioseppe Antonio Carlos di Seyxas - Sonatas a Solo, per Cembalo e Organo - Sonatas, para Orgão e Cravo. Do S. <sup>or</sup> Joseph Antonio Carlos	4256	MM 57 Lisboa, Bibl. Nacional MM 5015 [?]  MM 58 <i>perdido</i> <i>perdido</i>
Anónimo - Concerto a 4. con VV[iolini]. e Cembalo.	4257	MM 59
Scarlatti, Alessandro e Domenico, e outros – Obras Romanas para Órgão.	4258	MM 60
Seixas, J. A. C. de, e outros – [Livro de] Minuetes	4259	MM 61
Anónimo - <i>Sonatas XV</i>	4260	MM 62
Colecção de varias obras para a pratica do Cymbalo.	-----	MM 63
Oliveira, José António de – Minuetes	4261	MM 64
<i>Apontamentos de Tocatas, Sinfonias, e sonatas de vários Autores</i>	4262	<i>perdido</i>

A tarefa de catalogação deste grupo foi facilitada a D. Pedro da Encarnação pelo facto de ter dado entrada na Livraria do Mosteiro já reunido e organizado pelo seu anterior proprietário. Segundo o testemunho de D. Pedro da Encarnação, todos estes livros pertenceram ao organista do Mosteiro, D. Jerónimo da Encarnação. Este facto é-nos relatado, juntamente com um breve apontamento biográfico, no próprio *APPENDIX*, numa nota ao Artigo 4262, pág. 631: "Apontamentos de tocatas, Sinfonias, e sonatas de varios Autores":

"O P. D. Ieronymo Organista deste Mostr.<sup>o</sup> de S. Cruz recebêo nelle o S.<sup>to</sup> Habito Canonico a 4º de Iulho de 1729, e fallecêo no mesmo Mostr.<sup>o</sup> a 5 de Abril de 1780; Servio na Sua Occupação com credito seu, e gosto dos que lhe ouviaõ tocar o Instrumento, digo o famoso Orgão deste Mostr.<sup>o</sup> cuja Conservação e limpeza

grãdemente zelava, Servio nos ultimos annos de sua vida o officio de Celeyreiro, e junctamente exercitou o Lugar de Protector da irmandade da Senhora da Conceyção, em q. o nomeáraõ com a bem fundada esperança, de que com a Sua paciencia, zelo, e diligencia a levantaria da ultima ruina q. lhe ameaçava: O q. com effeyto vimos, e admirámos. Com o mesmo zelo, devoção e actividade se tinha encarregado da Irmandade de N. S.<sup>a</sup> do Pilar, erecta no Mostr.<sup>o</sup> de S. Iorge, cuja protecção exercitou, athé q. ella se acabou com o mesmo Mosteyro no anno de ....

Quiz deyxar aqui esta breve memoria deste estimavel Padre e Companheyro, de cujo foraõ todos os Livros de Musica Instrumental, q. acima ficaõ descriptos desde o num. 4247, athé o presente 4262. inclusivé.

Com o P. D. Ieronymo aprendêo a tocar Cravo o Sñr Infante D. Antonio, filho del Rey Dom Ioaõ o V. q. com Seus Irmãos os Snr.<sup>es</sup> D. Gaspar, e D. Ioseph Se criáraõ em este Mostr.<sup>o</sup> com o nosso Habito pelo Rmo P. Fr. Gaspar da Encarnação, Reformador, a quem Seu Augustissimo Pay os entregou -."

Sobre D. Jerónimo da Encarnação há ainda a acrescentar uma outra breve referência, também da autoria de D. Pedro, nas páginas 630 e 631, artigo 4261 do *APPENDIX*, a propósito de José António de Oliveira:

"Ioseph Antonio de Oliveyra foy Organista da cathedral de Coimbra, e dêo algumas Liçoens ao P. D. Ieronymo da Encarnação, antes q. recebesse a Habito Canonico em S.<sup>ta</sup> Cruz de Coimbra. Alguns Motetes, e outras Composições vî de Ioseph Antonio de Oliveyra, que andaõ pelas mãos de Curiosos, e Professores."

Tentaremos traçar aqui sucintamente a biografia de D. Jerónimo da Encarnação. O dado mais antigo que lhe diz respeito é o de ter estudado (presumivelmente órgão, e possivelmente também cravo) com José António de Oliveira, antes ainda da tomada de hábito ocorrida em Julho de 1729. Como Oliveira só foi eleito organista da Sé em Dezembro de 1727, D. Jerónimo apenas teve aulas com o organista da Sé por um período máximo de um ano e meio, o que corresponde à expressão um tanto vaga de D. Pedro "dêo algumas Lições". Não sabemos com quem D. Jerónimo iniciou a sua formação musical. Talvez com Frei Manuel de Santiago, o organista que substituiu Carlos de Seixas na Catedral?<sup>48</sup> José António Carlos de Seixas deve ter sido uma figura marcante para D. Jerónimo da Encarnação, de quem devia ser quase contemporâneo (D. Jerónimo deve ter nascido cerca de 1705) e podemos mesmo supor que se tenham conhecido na infância, antes da partida de Seixas para Lisboa. A prova da estima e admiração que D. Jerónimo sentia por Seixas é testemunhada pela sua preocupação em reunir um tão elevado número de obras do compositor coimbrão: cinco volumes de sonatas. Terá tido D. Jerónimo algumas aulas com Seixas? Também cedo se viu D. Jerónimo na qualidade de

---

48. Abílio Queirós, "Carlos Seixas: Memórias Coimbrãs." Em: *Carlos Seixas, de Coimbra*: 76.

professor. A actividade pedagógica deve ter sido por si exercida ao longo de toda a sua vida, pois como organista do Mosteiro tinha como obrigação o ensino dos instrumentos de tecla aos alunos da casa. D. Pedro apenas retém o nome dos seus três mais famosos discípulos: os Infantes filhos de el-Rei D. João V, ao tempo apenas "meninos da Palhavã" ou "Popillos de Santa Cruz". Aquando da tomada de hábito de D. Jerónimo, os infantes tinham já respectivamente 15, 13 e 9 anos, e pelas suas idades supomos que não tenham tardado muito a iniciar-se as aulas de cravo. Não sabemos se D. António e os seus irmãos eram tão talentosos como a sua meia-irmã Maria Bárbara, ou seu tio Infante D. António de Bragança, mas seguramente as suas aulas de Cravo prolongaram-se durante os anos em que residiram em Santa Cruz – em 1750, aquando da morte do pai, os infantes ainda residiam em Santa Cruz. Conjecturamos que as "Sonate [...]" de Giustini, publicadas em 1732 tenham sido enviadas a Coimbra talvez como presente de D. António de Bragança a seus sobrinhos cerca de 1734.<sup>49</sup> Estas e outras obras da colecção pessoal de D. Jerónimo deverão ter sido utilizadas nas suas lições: os "Essercizi" de Domenico Scarlatti só seriam publicados em Londres em 1738, mas as sonatas de Scarlatti deviam circular em Coimbra em cópias manuscritas, como aliás o comprovam as quatro sonatas que compõem a "Tocata 10" do MM58. Um carácter eminentemente pedagógico é apresentado pelos MM61 e MM64, contendo inúmeros minuets para cravo, ou para violino com baixo

---

49. De Dona Maria Bárbara nada acrescentaremos no que concerne o seu talento musical, e às suas relações com Domenico Scarlatti. D. António de Bragança, Infante de Portugal, era filho de El-rei D. Pedro II e de D. Maria-Sofia de Neuburg. Nasceu em Lisboa, a 15 de Março de 1694, e morreu na quinta da Tapada (junto a Lisboa) a 20 de Outubro de 1757. "Homem simpático e muito predilecto d'El-rei D. João V, seu irmão". D. António "evidenciou várias vezes a sua qualidade de cravista aquando de acontecimentos musicais na corte. A sua viagem a Itália, no ano de 1714, coincide com o início dos contactos estabelecidos entre Domenico Scarlatti e a coroa portuguesa. Parece que também as relações com Florença se intensificaram então de uma forma particular, nomeadamente no que diz respeito aos instrumentos de tecla italianos que existiram na corte de Lisboa [...]" – citado do prefácio de Gerhard Doderer a "As Sonatas de Lodovico Giustini di Pistoia [...]". É a D. António que Lodovico Giustini di Pistoia dedica a sua edição das "Sonate da Címbalo di Piano e Forte". Ainda que esta dedicatória surja por intermédio do promotor e mecenas da edição Dom João de Seixas (1691-1758), bispo de Aeropolis, no Brasil e residente à data em Florença, ela reforça as conexões culturais, e especificamente musicais, entre Portugal e Itália na primeira metade do século XVIII. Oferece também uma alternativa aos grandes contactos oficiais referentes à renovação da Capela Real/ Patriarcal, ainda que com eles relacionada, provando que a música circulava livremente desde que houvesse viajantes dotados de gosto e interesse musical. Na sequência da apresentação formal da edição da obra de Giustini por Dom João de Seixas a D. António, ocorrida provavelmente a 1734, um exemplar da obra abriu caminho até à Biblioteca de D. Jerónimo da Encarnação, em Sta. Cruz. É também D. António o responsável pela apresentação de Carlos de Seixas a Domenico Scarlatti no famoso encontro relatado por José Mazza, no seu *Dicionário biográfico de músicos portugueses*.

contínuo, e sobretudo pelo códice MM63, "Colecção de varias obras para a pratica do Cymbalo" – se provarmos que também ele pertenceu a D. Jerónimo.<sup>50</sup>

O núcleo da colecção foi reunido por D. Jerónimo da Encarnação nos seus primeiros anos em Santa Cruz. Como veremos, os livros impressos apresentam datas de publicação entre ca.1710 e 1738. Algumas cópias manuscritas parecem ser contemporâneas, como o MM60 e MM62; outras contudo parecem ser de uma época ligeiramente mais tardia, devido às características do repertório apresentado, nomeadamente o carácter galante com laivos de *Sturm und Drang* do concerto para cravo e orquestra presente no MM59; também os códices com as obras de Seixas foram datados do início da segunda metade do século XVIII.

Enquanto organista do Mosteiro, D. Jerónimo da Encarnação teria interesse em recolher, para seu uso nas celebrações litúrgicas ou mesmo para seu estudo privado, um grupo de obras variado, "moderno" e adaptável aos vários momentos em que o órgão era chamado a intervir a solo, para além do seu uso habitual enquanto instrumento acompanhador das vozes, realizando o baixo, continuo ou *segunte*. Provavelmente, e à semelhança das práticas correntes contemporâneas em toda a Europa, ao uso quotidiano bastariam breves improvisações para introduzir o modo ou a tonalidade das obras vocais, e a execução de breves *versetos* (usualmente também improvisados) em alternância com o cantochão, sobretudo na execução dos hinos e *Magnificat* no Ofício, ou em substituição de partes do Próprio da Missa<sup>51</sup>. No entanto, nos dias festivos o cerimonial barroco exigia dos instrumentos, e sobretudo do órgão, intervenções solenes, mas sobretudo brilhantes, antes e após as cerimónias, bem como durante as procissões ou mesmo qualquer movimentação mais demorada que ocorresse no altar (incensações, bênçãos, apresentações de dons e alfaia, purificações rituais, etc.). Durante a Missa não faltavam ainda ocasiões para a música puramente instrumental, como os substitutos do *Offertorium* ou as *Toccate* durante a Elevação do SS. Sacramento.<sup>52</sup>

---

50. Como veremos mais tarde, este manuscrito oferece alguns problemas na sua associação à restante colecção, visto não ter sido catalogado por D. Pedro da Encarnação.

51. É inúmero o repertório organístico dos séculos XVII e XVIII que testemunha estas práticas em vários países da Europa Católica, desde Manuel Rodrigues Coelho a François Couperin, passando por Frescobaldi, Cabanilles, Kerll ou Grigny, entre muitos outros.

52. Tal como aparece especificado na colecção de D. Jerónimo, nos títulos de algumas das obras do códice MM60 "Obras Romanas para Órgão".

D. Jerónimo encontraria indubitavelmente momentos para executar as obras dos Scarlatti, de Seixas ou mesmo de Giustini durante a liturgia; de facto, por muito "impróprias" que nos pareçam hoje algumas destas obras para uso litúrgico, não devemos esquecer que no século XVIII a fronteira entre sacro e profano era deveras ténue, e na música sacra favorecia-se progressivamente o estilo das obras vocais italianas, nomeadamente óperas e serenatas, cada vez mais divulgadas em Portugal a partir da capital. Não obstante, julgo podermos afirmar que o principal apanágio de um organista setecentista era ainda a capacidade de improvisação.

Se as obras de música de tecla revelam preferência por autores portugueses ou com alguma conexão musical directa com membros da corte portuguesa (como Scarlatti) ou mesmo uma afinidade "diplomática" mais ténue (como Giustini) o mesmo já não se passa com as obras de música de câmara, tornando-se mais difícil encontrar relações directas entre os seus compositores e Portugal. Genericamente, predominam composições de músicos italianos, activos em centros europeus com claras ligações políticas, económicas e culturais com Portugal: Roma (Corelli, Valentini) e Londres (Geminiani, Veracini). Mais difícil parece-nos, à partida, explicar a presença de uma tão vasta colecção de obras para violino. Não sabemos se D. Jerónimo tocava ele mesmo o instrumento – D. Pedro, na sua nota biográfica não o menciona, mas não é de todo impossível. É incontestável o facto, pelo testemunho do repertório conservado, que em Santa Cruz de Coimbra o violino (e presumivelmente outros instrumentos da família, como o violoncelo) era largamente cultivado durante o século XVIII. Os monges de Sta. Cruz eram famosos já no século XVII pelo seu apego à música instrumental, fosse com fins litúrgicos ou apenas como divertimento profano. Existia então no Mosteiro uma oficina de construção de instrumentos musicais, e os monges eram incentivados – quando não obrigados, à custa de sanções – a tocar instrumentos musicais. Contrariamente à maioria dos centros peninsulares em que os instrumentos de sopro (charamela, fagotilho, baixão e sacabucha) foram privilegiados para a execução de obras polifónicas, em Coimbra os instrumentos de corda friccionada ("violins de arco") gozaram de especial predilecção já desde o século XVI.<sup>53</sup> Se inicialmente predominavam os instrumentos da família das violas de gamba, no século XVII encontram-se já explicitamente partes para 2 violinos numa "Missa a 10. vozes com Violims" e uma parte para violino nos Responsórios de Matinas de

---

53. Gonçalves de Pinho: 135 a 143.



Natal de D. Pedro da Esperança (+1660).<sup>54</sup> Santa Cruz foi assim uma das primeiras – senão mesmo a primeira – instituições religiosas portuguesas a aceitar o violino como instrumento digno de ser usado na música sacra.<sup>55</sup> As ocasiões para apresentar obras a solo não se limitariam às celebrações litúrgicas, onde apenas uma parte do repertório poderia ser eventualmente usado, em momentos antes reservados para uso do órgão.<sup>56</sup> Os recreios monásticos comuns quotidianos, a recriação individual, e os saraus extraordinários, organizados aquando da presença de altos dignitários da Igreja ou da Corte, ofereciam as oportunidades desejadas para a execução do repertório, nomeadamente as sonatas *da camera*, ou os inumeráveis minuets.

A morte de D. Jerónimo ocorreu em 1780, durante o período de ausência de D. Pedro da Encarnação do Mosteiro. Só depois do seu regresso em 1782 é que os livros deram entrada na Livraria. Tendo em conta os constantes desaparecimentos de livros da biblioteca mencionados por D. Pedro da Encarnação, não sabemos se estes livros por si catalogados eram todo o espólio de D. Jerónimo, ou se inicialmente a sua colecção contava com mais elementos, entretanto desviados, como alguns factos parecem indicar.<sup>57</sup> Sobrevivendo à espoliação da Livraria em 1810 durante as invasões francesas, e à vandalização do Mosteiro e pilhagem da Biblioteca em 1834, e até à destruição do

---

54. Manuel Carlos de Brito, "Partes instrumentais obrigadas na polifonia vocal de Santa Cruz de Coimbra." Em *Estudos de História da Música em Portugal*. 59.

55. A ideia generalizada de que Portugal adoptou as características típicas do novo estilo barroco mais tarde do que todos os outros países europeus nem sempre se justifica. Em França o violino só começou a ser incorporado com alguma regularidade na música sacra – e apenas na *Chapelle Royal* – a partir de meados da década de 60 de seiscentos; o *Miserere* de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), primeiro *Grand-Motet* do compositor com partes de violino, foi escrito em 1664, Os *Motets à deux voix avec la Basse-Continue* de Henry Du Mont (1610-1684) publicados em 1668 são a primeira obra religiosa impressa em França com uma parte para "Viol.", que contudo tanto pode indicar "Viole" como "Violon"; ver James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*. capítulo 13, "The Motet; from Du Mont to Delalande".

56. Sobre o uso de sonatas ou andamentos de sonatas em contexto litúrgico ou sacro no século XVIII, ver: William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*. Edição Revista; Capítulo 3: "The uses of the Sonata; some specific church uses"; Peter Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata: from its Origins until Corelli*; Capítulo 3: "Genre and Function". Estes usos eram herdeiros de longas tradições que remontam ao início do século XVI – ver, por exemplo: Richard Sherr, "Questions concerning instrumental ensemble music in sacred contexts in the early sixteenth century." Em *Le Concert des Voix et des Instruments*.

57. Pelo menos um fascículo contendo a parte de violoncelo das sonatas *a tre* de Corelli desapareceu, provavelmente nessa altura; tal fascículo era indispensável à interpretação das obras, e deve ter sido adquirido juntamente com os restantes; contudo nunca foi inventariado por D. Pedro da Encarnação.

próprio edifício da Casa da Livraria, este núcleo de música pertencente a D. Jerónimo encontra-se hoje na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, reunido na sua quase totalidade, não obstante algumas perdas valiosas, nomeadamente dois dos volumes com obras de Seixas.<sup>58</sup>

Existe actualmente na Sala dos Manuscritos da BGUC um conjunto de volumes intitulado "Catálogo de Fundos Musicais Impressos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra", dactilografado e elaborado pelo Tenente Manuel Joaquim nos anos 60. Julgamos que à data as obras dos Fundos do Liceu José Falcão, ao qual pertencem os livros aqui descritos, ainda não tinham dado entrada na BGUC. De facto nenhum destes impressos setecentistas aparece mencionado neste Catálogo. Dada a importância de que se revestem para o nosso trabalho os volumes que contêm música instrumental de câmara, decidimos apresentar no Anexo 2 uma inventariação e descrição detalhada dos mesmos, a saber: LJF, 74-VI-1; LJF 74-VI-3 e LJF 74-VI-4; LJF 74-VI-6, e LJF 74-VI-7.

---

58. Para além do MM57 e MM58 na BGUC, o MM5015 da Biblioteca Nacional, em Lisboa pertencia também à colecção de D. Jerónimo, perfazendo assim três dos cinco volumes originais.

## 2- O Códice MM 62.

### 2.1- Descrição física.

O MM62 é um códice do século XVIII, com formato oblongo e dimensões aproximadas de 24.5 (h) X 18.7 (v) cm. A encadernação é em cartão muito duro, forrado a pele castanho-escuro, e possui alguns dourados na lombada. Esta é provavelmente a encadernação original do códice. Uma folha branca protege o rosto do primeiro fólio escrito; uma outra igual protege o verso do último fólio. O papel destas folhas de guarda (usado também para forrar as faces internas da encadernação) é muito fino e branco, e difere substancialmente do tipo de papel usado na confecção do resto do códice, um pouco mais encorpado e de cor acastanhada (papel almaço).<sup>59</sup> Não apresenta qualquer folha de título ou indicação de autor. Possui 81 fólhos, numerados a vermelho no canto superior direito do rosto de cada um. Esta numeração é recente (século XX). Encontram-se em alguns fólhos vestígios de uma numeração original a negro, aparentemente da mesma mão que copiou a música. Os fólhos estão pautados à mão em ambos os lados, e as pautas estão agrupadas em três sistemas de duas pautas cada, sendo o primeiro sistema de cada página indentado. Tem como *pertence* na primeira página, escrito transversalmente pela mão de D. Pedro da Encarnação (e à semelhança de todos os livros desta colecção): "Da Livraria do Most.<sup>ro</sup> de S. Cruz de Coimbra."

O manuscrito está bastante bem conservado sobretudo se tivermos em conta o estado de outros códices da mesma colecção, como o MM63 e o MM64. Não se encontram marcas de vandalismo ou incúria, nem apresenta vestígios de folhas arrancadas. O papel encontra-se no entanto manchado pela humidade, e em vários fólhos a tinta transpareceu de um lado para o outro, prejudicando um pouco a leitura, mas nunca a inviabilizando; os efeitos da corrosão do papel pela tinta são mínimos. O conteúdo do manuscrito é perfeitamente legível; apesar da inexperiência e o descuido do copista (como se verá) a caligrafia é no entanto muito clara, devido a constantes mudanças de aparo, por vezes muito aguçado, e ao grande espaçamento entre notas e figuras, evitando qualquer sobreposição, o que, ao facilitar a leitura dificulta o uso prático

---

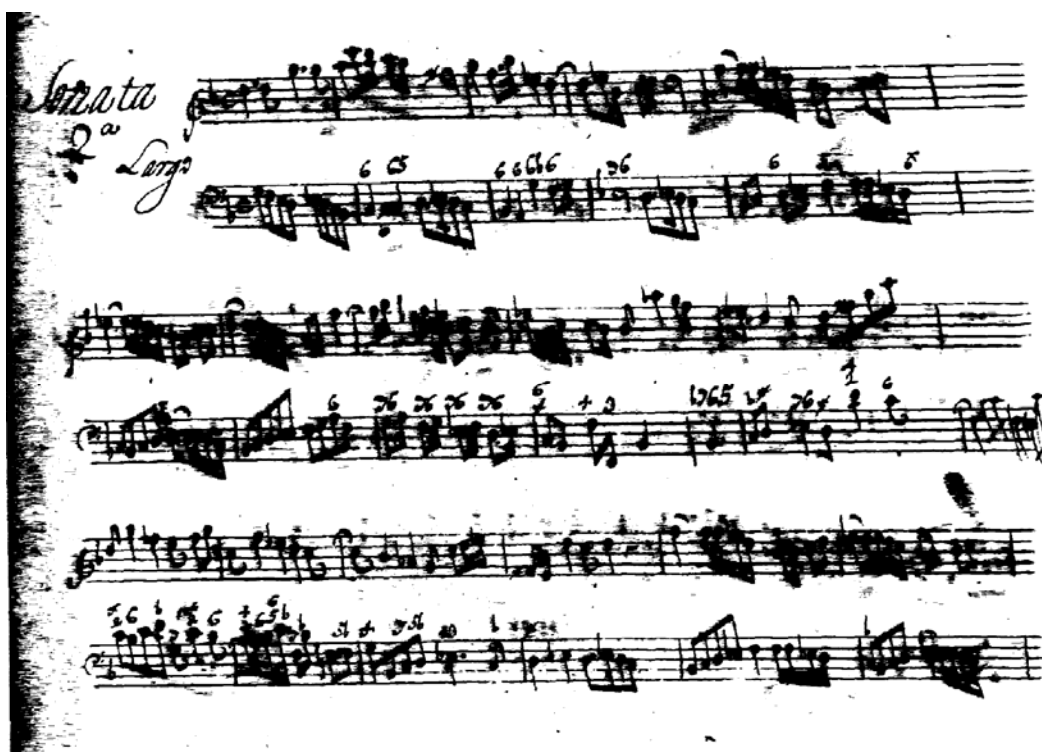
59. Na pesquisa que precedeu a descrição física dos manuscritos recolhemos, sempre que possível, outros dados complementares sobre o papel, nomeadamente os desenhos e dimensões das Marcas de Água, estando conscientes da sua importância para a datação dos códices; contudo, como desconhecemos a existência de um catálogo de Marcas de Água em fontes portuguesas do século XVIII decidimos não incluir no presente trabalho tais informações.

visto multiplicar desnecessariamente o número de páginas. O copista quase nunca rasurou o seu trabalho; quando se enganava limitava-se a reescrever a nota correcta, anotando também o seu nome segundo a notação alfabética (A= lá, B= si, etc.). A maior rasura ocorre no verso do fólho 31, onde o copista raspou a superfície do papel, e depois se viu obrigado a reescrever parcialmente as pautas e o novo texto musical; a tinta alastrou no papel esfoliado mas a leitura não foi afectada. O manuscrito possui 15 obras, identificadas e numeradas de 1 a 15 como "Sonata 1", etc. até "Sonata 15"; cada sonata é constituída por vários andamentos – ver descrição e identificação do conteúdo mais adiante. Houve sempre o cuidado de nunca começar uma sonata no verso de um fólho, mesmo que isso obrigasse a deixar quase sistematicamente páginas pautadas em branco entre sonatas: fólho 14 verso, entre sonatas 2 e 3; fólho 22 verso quase totalmente em branco, entre sonatas 3 e 4; fólho 27 verso, entre sonatas 4 e 5; fólho 32 verso, entre sonatas 5 e 6; fólho 38 verso, entre sonatas 6 e 7; fólho 51 verso, entre sonatas 9 e 10; fólho 56 verso, entre sonatas 10 e 11; fólho 60 verso, entre sonatas 11 e 12; fólho 69 verso, entre sonatas 13 e 14; e o verso do fólho 81. Claramente não houve nenhuma intenção em poupar papel. Os fólhos encontram-se na sua maior parte muito vincados no seu lado esquerdo, ao longo de uma linha vertical imaginária paralela à lombada. Este vinco, que nalguns fólhos provocou quase um rasgão, deveu-se presumivelmente ao intenso uso do códice e, conseqüentemente, a frequentes viragens de página. Alguns fólhos apresentam-se levemente danificados na margem inferior; estas lesões podem ter ocorrido aquando da feitura do códice, devido ao uso de um instrumento pouco aguçado para o corte das folhas, mas são também semelhantes aos estragos resultantes quando se viram páginas com rapidez estando um livro apoiado verticalmente numa estante; estas lesões surgem frequentemente em simultâneo com dobras do canto inferior direito do fólho, dobragens correntemente feitas para facilitar a viragem da folha. Recordamos que a largueza da caligrafia fez com que cada andamento se estendesse por várias páginas, tornando necessárias frequentes e rápidas viragens no decorrer de um andamento. Finalmente, a presença de algumas manchas de gordura (pingos de cera?) vêm corroborar a impressão de que este códice foi bastante utilizado pelo seu possuidor.

O manuscrito parece-nos ter sido copiado em grande pressa; pressa que foi aumentando à medida que o copista se aproximava do fim: os erros são cada vez mais frequentes conforme avançamos no manuscrito, e a caligrafia torna-se mais atrapalhada. Mais notórios ainda, são os esquecimentos: o copista esquece-se frequentemente de completar todos os tempos de um compasso. Como o alinhamento vertical das duas

partes é muito defeituoso, facilmente faltam tempos ou um compasso inteiro só na pauta superior ou só na pauta inferior de um sistema – mais raramente, nas duas ao mesmo tempo. A cifragem do baixo contínuo, bastante completa nas primeiras sonatas torna-se esparsa nas sonatas 8 e 9, e a partir dos últimos andamentos da sonata 10, é praticamente inexistente. O copista demonstra ser pouco cuidadoso e pouco familiarizado com determinados pormenores do estilo das obras. Frequentemente troca os títulos dos andamentos, sobretudo se estes forem danças (*Allemanda* substituído por *Sarabanda*, etc.). O copista tem ainda a particularidade de inserir os sinais de compasso em várias ou mesmo todas as pautas de um andamento (e não só no primeiro sistema).

**Imagem 1:** Exemplo da escrita musical do códice MM63; fólio 9 frente.



Apesar de não nos sentirmos com capacidade para realizar um cotejo caligráfico, consideramos existirem grandes semelhanças entre a escrita do copista do MM62, e a escrita em algumas páginas do códice MM61, nomeadamente nos fólios 17 verso a 18 verso deste manuscrito.

## 2.2- Identificação do conteúdo.

D. Pedro da Encarnação desconhecia o autor das 15 sonatas, limitando-se a indicar no *APPENDIX* "cujos Auctores Se não declaraõ" e no *INDEX* apenas "Sonatas XV". É provável que o próprio D. Jerónimo da Encarnação o desconhecesse, senão teria deixado escrito numa das folhas de guarda ou em algum ponto do manuscrito. Talvez o tenha sabido e o tenha depois esquecido sem nunca o anotar. Mas pode tê-lo copiado de um outro manuscrito, onde o autor fosse ilegível ou não identificado... ou talvez nem tenha sido ele o copista. Provavelmente D. Jerónimo apreciou o inegável valor musical das obras quando com elas contactou e, familiarizado como estava com a música italiana para violino do início do século XVIII (como podemos depreender pelo conteúdo dos livros que possuía) não deve ter deixado de reparar que eram obras na mais pura "*maniera*" corelliana.

Num códice guardado em Cambrígia (Reino-Unido) na Biblioteca do Fitzwilliam Museum (cota CamF-MS.22.G.14) encontram-se coincidentes as primeiras 6 sonatas do manuscrito coimbrão, com a seguinte indicação de autor: *Corelli*. No "Catalogue of the Music in the Fitzwilliam Museum of Cambridge", publicado por J.A. Maitland em 1893 acrescenta-se um pormenor relevante em relação a este códice: "possibly autographe"!<sup>60</sup> Talvez a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (tal como D. Pedro da Encarnação e, antes dele, D. Jerónimo da Encarnação) tivesse em sua posse um manuscrito com 15 (ou pelo menos 6) sonatas inéditas de Arcangelo Corelli! Em *Carlos Seixas, de Coimbra*, catálogo da exposição documental comemorativa do Ano Seixas (2004) o conteúdo do códice MM62 é ainda dado como anónimo, pelo que depreendemos sermos os primeiros a identificar o seu autor, e a descrever em pormenor o seu conteúdo.

O primeiro contacto visual e auditivo com as composições preservadas no códice MM62 revela imediatamente a um músico familiarizado com a música instrumental do início do século XVIII de que está diante de obras muito próximas em estilo e concepção da obra de Arcangelo Corelli, nomeadamente da sua *Opera Quinta* "[...] Sonate a violino e violone o cimbalo [...]", publicada em Roma em 1700. Obviamente que sendo Corelli o compositor de música instrumental mais influente durante todo o século XVIII, e cujas obras foram mais vezes publicadas, a identificação da obra de um dos seus seguidores não fica imediatamente simplificada. Mas com alguma perseverança foi possível

---

60. Marx: 294.

comprovar que o MM62 contém uma cópia das primeiras seis sonatas do Opus I, e das primeiras nove sonatas do Opus II de Michele Mascitti (Santa Maria di Capua Vetere/Nápoles, 1664-Paris, 1760), publicados originalmente em Paris, respectivamente em 1704 e 1706.

No Quadro 2 sintetizamos a apresentação do conteúdo do MM62, fornecendo nomeadamente a designação da obra, bem como a tonalidade, a indicação de compasso, a indicação de tempo e o título dos andamentos. As indicações complementares são retiradas das primeiras edições de 1704 e 1706 de cada uma das obras, por Foucaut, em Paris. São apresentadas as principais variantes dos títulos em relação à edição original, oferecidas não só pela cópia manuscrita do MM62 mas também pela edição londrina de J. Walsh (sem data), e que serão discutidas a seguir. Na leitura da seguinte tabela convém ter presente que:

- os dados referentes à edição original são apresentados sem parêntesis; os dados específicos às edições de Londres e ao códice de Coimbra apresentam-se respectivamente entre parêntesis rectos [] e curvos ().
- O ponto de exclamação (!) substitui (por falta de espaço) a convencional chamada de atenção para a grafia original: [*sic*].
- O símbolo "C" indica, isoladamente, o compasso quaternário ( $\frac{4}{4}$ ) segundo a notação original; combinada com uma outra indicação de compasso ( $\frac{3}{4}$  ou  $\frac{12}{8}$ , por exemplo) conserva, tal como no original, (ainda que desajustadamente, e já sem qualquer valor proporcional) o seu antigo significado mensural.





**Quadro 2:** *Conteúdo do códice MM62.*

Designação/ Tonalidade	Designação original Paris (H. Foucaut 1704/06)	Designação em Londres (J. Walsh)	Designação em Coimbra MM62	Fólios (MM62)	compasso [L] - Londres (C) - Coimbra	Título dos Andamentos [L] - Londres (C)- Coimbra	Indicação de Tempo [L] - Londres (C)- Coimbra
Op.I nº.1 fá maior	Sonata I a Violino Solo é Basso	Sonata I	Sonata 1ª	1f-1v 2f-4f 4f-5v 5v-6f 6v-8v	C C C C3/4 (3/4) C3/4 (3/4)	(Sarabanda!)	Adagio (Largo!) Allegro (All) Allegro (All) Adagio Allegro assai (All)
Op.I nº.2 sol menor	Sonata II a Violino Solo é Basso	Sonata II	Sonata 2ª	9f-9v 9v-11f 11v-12f 12f-13f 13v-14f	C C C C C12/8 (12/8)	(Sarabanda Allº!!!)  Allemanda (Sarabanda!) Giga (s/título!)	Adagio (Largo!) Allegro Largo  Allegro
Op.I nº.3 sib maior (3º and.: mib maior)	Sonata III a Violino Solo é Basso	Sonata III	Sonata 3ª	15f-15v 16f-17v 18f-20f 20f-20v 20v-22v	C C C C C12/8	(Sarabanda!) (Giga!)	Adagio Allegro (All) Allegro (All) Adagio (s/and.) Allegro (s/and.)
Op.I nº.4 lá maior (3º and.: fá# menor)	Sonata IV da Camera, a Violino Solo é Basso	Sonata IV	Sonata 4ª	23f-23v 23v-25f 25f-25v 26f-27f	C C3/4 C3/2 C12/8 (12/8)	Corrente  Giga	Largo (Adagio!) Allegro (s/and.) Adagio Allegro (Alegro!)
Op.I nº.5 mi menor	Sonata V da Camera, a Violino Solo é Basso	Sonata V	Sonata 5ª	28f-28v  28v-30f 30v-31f 31f-32f	C  C3/4 C3/4 C12/8	 Corrente  Giga	Largo et affettuoso [Largo Affettuoso] (Largo Affectuozo) Allegro (Alegro) Largo Allegro (Allº)
Op.I nº.6 dó menor	Sonata VI da Camera, a Violino Solo é Basso	Sonata VI	Sonata 6ª	33f-33v 33v-35f 35v-36f 36v-38f	C C C3/4 C2/4	Allemanda (Alemanda)	Largo Presto Largo Allegro (Allº)

(Sonatas nºs VII a XII: *Sonate a tre* da edição de Paris não incluídas em Coimbra ou Walsh)

Op.II n.º.1 ré maior	Sonata [da camera] I	Sonata I	Sonata 7 <sup>a</sup>	39f-39v 39v-41f 41f-41v  41v-42f 42f-42v	C C3/4 C3/4 (3/4) C C3/8	Corrente [Corente] Sarabanta [(Sarabanda)] Allemanda (Alemanda) Aria	Adagio Allegro (All <sup>o</sup> ) un poco Andante (E um pouco And <sup>o</sup> ) Allegro (All <sup>o</sup> ) Presto
Op.II n.º.2 ré menor	Sonata [da camera] II	Sonata II	Sonata 8 <sup>a</sup>	43f 43v-44v 44v-45f  45f-46v	C C C3/4  C2/4	Allemanda	Adagio Allegro (All <sup>o</sup> ) Largo é [e] affettuoso (Largo e affettuozo) Allegro (All)
Op.II n.º.3 sol menor	Sonata [da camera] III	Sonata III	Sonata 9	47f 47v 47v-48f 49f-49v 50f-51f	C C C3/4 (3/4) C3/4 (3/4) C	(Sarabanda!) Corrente [Corente] Sarabanda	Adagio (Ad.) Allegro Allegro (All <sup>o</sup> ) Adagio Presto
Op.II n.º.4 sib maior (3 <sup>o</sup> and.: sol menor)	Sonata [da camera] IIII	Sonata IV	Sonata 10	52f 52v-54f 54f-54v   54v-56f	C C3/4 C3/2 [C3/4!] (C3/4viol. C3/2bas.!) 12/8	Allemanda     Giga	Largo Allegro (All <sup>o</sup> ) Adagio (Adágio!)  Allegro (All <sup>o</sup> )
Op.II n.º.5 sol maior	Sonata [da camera] V	Sonata V	Sonata 11	57f 57v-58f 58f-59f  59f-60f	C C C3/4  C6/8	Allemanda (Alemanda) Corrente  Giga	Largo Presto Andante [Allegro!] (And. <sup>te</sup> ) Allegro Assai (All <sup>o</sup> )
Op.II n.º.6 dó maior (3 <sup>o</sup> and.: lá menor)	Sonata [da camera] VI	Sonata VI	Sonata 12	61f 61f-62f 62v 63f-65v	C C3/4 (3/4) C C3/8	Corrente	Largo Allegro (all <sup>o</sup> ) Largo (Presto!) Allegro (All <sup>o</sup> )
Op.II n.º.7 (lá maior)	Sonata [da camera] VII	Sonata VII	Sonata 13	66f-66v 66v-67v 68f 68f-69f	C C6/8 C3/4 C2/4	Allemanda (Alemanda)  Sarabanda Gavotta	Andante (And. <sup>o</sup> ) Allegro Assai (All <sup>o</sup> assai) Largo Allegro (All <sup>o</sup> )

Op.II n.º.8 (mi menor)	Sonata [da camera] VIII	Sonata VIII	Sonata 14	70f-70v 70v-72f 72f-72v 73f-74v 74v-75v	C C C3/4 C3/4 (3/4) C12/8	Allemanda Sarabanta [Sarabanda] Corrente Giga	Allegro (All.º) Allegro (All.º) (E um) un poco Andante Allegro (All.º) Allegro (All.º)
Op.II n.º.9 (fá maior)	Sonata [da camera] IX	Sonata IX	Sonata 15	76f-76v 76v-78v 79f 79f-80f 80f-81f	C3/4 C3/4 (3/4) C3/4 (3/4) C2/4 12/8 (12/8)	(Sarabanda!) Corrente (s/ind.) Sarabanda (Sarab.) Gavotta Giga	Largo Allegro Assai (All.º) Largo Allegro (s/ind.) Allegro Assai (s/ind.)
Op.II n.º.10 (mi maior)	Sonata [da camera] X	Sonata X	-----	-----	C3/4 C3/4 C3/4 C2/4	Sarabanta [Sarabanda] Gavotta	Largo Allegro Grave Allegro
Op.II n.º.11 (lá menor)	Sonata [da camera] XI	Sonata XI	-----	-----	C C3/4 C3/4 C2/4 C12/8	Corrente Gavotta Giga	Adagio Allegro Largo Allegro Allegro
Op.II n.º.12 (ré menor)	Sonata [da camera] XII	Sonata XII	-----	-----	C C3/4 C3/4 C6/8	Allemanda Corrente Sarabanda	Andante Allegro Assai Largo Allegro Assai
Op.II n.º.13 (lá maior)	Sonata [da camera] XIII	-----	-----	-----	C C C3/4 C9/8 C2/4	Allemanda  Giga Gavotta	Adagio Allegro Largo Allegro Allegro
Op.II n.º.14 (sol menor)	Sonata [da camera] XIV	-----	-----	-----	C C C3/4 C6/8	Allemanda Corrente	Largo et Affettuoso Allegro Largo Allegro
Op.II n.º.15 (si menor)	Sonata [da camera] XV	-----	-----	-----	C C C3/4 C12/8	Allemanda  Giga	Andante Presto Largo Allegro



### 2.3- Michele Mascitti – de Nápoles a Paris.

Quem foi Michele Mascitti? Ainda que não faça parte dos objectivos deste trabalho a inclusão de biografias de todos os autores representados nos códices em estudo, apresentaremos dados biográficos que consideramos importantes para a contextualização das obras, sobretudo quando não existe uma biografia abundante e acessível sobre o compositor em questão. O mais completo trabalho realizado sobre Mascitti é uma tese de doutoramento da autoria de Robert Henry Dean apresentada à Universidade de Iowa em 1970.<sup>61</sup> Na verdade, mesmo oferecendo a mais completa análise existente do estilo musical de Mascitti, e congregar a informação biográfica disponível, Dean acrescenta muito pouco ao que Lionel de La Laurencie, no seu clássico de 1922 "L'École Française du Violon de Lully à Viotti" havia já revelado.<sup>62</sup> Por sua vez, o artigo de Michael Talbot em "The New Grove Dictionary of Music and Musicians" demonstra que desde 1970 nada se acrescentou à biografia de Mascitti.<sup>63</sup>

Nascido em Santa Maria, no Reino de Nápoles – Mascitti assinará todas as suas obras publicadas como "Michele Mascitti Napolitano". No seu registo funerário datado de 24 de Abril de 1760, nos *Affiches* de Paris, lê-se:

"Du 19 avril: De Michel Macithy, dit Mikel, âgé de 96 ans, décédé rue de Richelieu, à Saint-Eustache".<sup>64</sup>

Assim, aceita-se 1664 como o ano de nascimento de Mascitti. Em Nápoles terá estudado com o seu tio Pietro Marchitelli, violinista no teatro de San Bartolomeo. Depois ter-se-á dirigido a Roma para estudar com Arcangelo Corelli (1653-1713) nos últimos anos do século XVII – facto ainda hoje por comprovar. Independentemente da veracidade deste acontecimento, quando chegou a Paris era já precedido pela fama de ser um dos maiores

---

61. Robert Henry Dean, *The Music of Michele Mascitti (ca. 1664-1760): a Neapolitan violinist in Paris*. Vol. 1 e 2.

62. Lionel de La Laurencie, *L'École française de violon de Lully à Viotti*. Vol. 1.

63. Michael Talbot, "Mascitti, Michele." Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

64. La Laurencie: 136.

epígonos de Corelli, tendo viajado extensivamente pela Itália, Alemanha e Holanda – uma suposição avançada por Fétis no século XIX mas igualmente sem nada que a comprove.<sup>65</sup>

A chegada de Mascitti à capital francesa não nos parece acidental mas antes estrategicamente preparada. Os compositores franceses procuravam então reagir, ainda que arduamente, ao legado musical de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) que, após a sua morte, parecia condicionar ainda mais a vida musical do que nos tempos em que detinha o poder de *Surintendant de la Musique*. Para alguns, a solução possível e imediata era a continuidade estilística, ou mesmo a servil imitação; a rica herança musical francesa, apesar das suas convenções e idiossincrasias, possuía por si só os seus *charmes*, e mesmo os compositores mais inovadores do século XVIII, como Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Jean-Marie Leclair (1697-1764), ou Joseph-Cassanea de Mondonville (1711-1772) mantiveram um permanente apego à tradição, e um grande respeito pela obra de Lully. No entanto, no virar do século, mesmo nos círculos mais conservadores se pressentia a inevitabilidade de uma urgente renovação das formas, estruturas e linguagens musicais. O próprio rei Louis XIV, tantas vezes apontado (justificadamente) como o responsável pelo carácter reaccionário e conservador do gosto musical, não desdenhava ouvir instrumentistas italianos de passagem pela corte e estimava particularmente os *castratti* da *Chapelle Royal*, únicos em França. Alguns compositores mais *italianófilos* encontraram junto dele mais favores do que aqueles geralmente admitidos. O malogrado Marc-Antoine Charpentier (1634-1704) apresentou repetidas vezes várias obras profanas – a *pastoral* "La Couronne de Fleurs", o *divertissement* "Les Plaisirs de Versailles" e o *idylle en musique* "Les Arts-Florissants" – bem como diversos motetos diante de Louis XIV, com grande sucesso.<sup>66</sup> O mesmo Louis XIV fez ouvir cinco vezes consecutivas um moteto do compositor italiano Paolo Lorenzani (1640-1713), recompensando-o no final com uma grande soma de dinheiro.<sup>67</sup>

Com tão prometedores antecedentes, também Mascitti, aquando da sua chegada a França – talvez em 1704 ou nos finais do ano anterior – ousou apresentar-se diante do Rei. O episódio é relatado no *Mercure Galante* de Novembro de 1704, na sequência do anúncio da publicação e venda do seu Opus I:

---

65. Dean: 96.

66. Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*.

67. Dean: 31.

" [...] Ce livre est dédié à S. A. R. M<sup>gr</sup> le Duc d'Orléans et se vend à l'entrée de la rue Saint-Honoré, chez le sieur Foucault, à l'enseigne de la Règle d'Or. L'auteur de cet ouvrage s'est acquis beaucoup de réputation depuis qu'il est à Paris. Il a eu le bonheur de plaire au grand Prince que je viens de nommer, qui ne se trompe jamais en gens de mérite. M. Mascitti a eu l'honneur de jouer devant le Roy, devant M<sup>gr</sup> Le Dauphin, et par conséquent, devant toute la cour dont il a esté fort applaudi. Le grand débit de son livre, dont il ne reste presque plus, en fait voir la bonté."<sup>68</sup>

A elite musical progressista seguia com grande desenvoltura tão augusto exemplo e reunia-se em "*Assemblées*" privadas, tais como as do Abade de Saint-André-des-Arts, Nicolas Mathieu, para ouvir os mais recentes motetos, cantatas e sonatas de autores italianos. Estando a música teatral severamente controlada pela *Académie Royal de Musique*, era sobretudo a música instrumental e vocal de câmara que disseminava as novidades: Luigi Rossi (1597- 1653), Cavalli (1602-1676), Carissimi (1605-1674), Legrenzi (1626-1690) e Stradella (1642-1682) foram sucessivamente as referências elegantemente subversivas na música vocal. Na música instrumental, um só nome animava os espíritos e oferecia exemplos veneráveis: o sublime Arcangelo Corelli. François Couperin (1668-1733), Sébastien de Brossard (1655-1730), Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (ca. 1664-1729) e Jean-Féry Rebel (1666-1747) foram os primeiros compositores franceses a sucumbir à nova e fascinante *Sonata*, compondo obras para violino solo ou trio que tomavam invariavelmente Corelli como absoluto modelo.<sup>69</sup> Ironicamente, afirmava Brossard no seu "Catalogue [...]":

"Tous les compositeurs de Paris, surtout les organistes, avaient en ce temps là, pour ainsi dire, la fureur de composer des Sonates à la manière Italienne"

Facto comprovado por Michel Corrette, no seu "Le Maître de Clavecin [...]":

"Tous les concerts prirent une autre forme. Les scènes et les symphonies d'opéra cédèrent la présence aux sonates"<sup>70</sup>

Todos estes inovadores encontraram um refúgio seguro junto de Philippe, Duque de Orléans e futuro regente de França, ele mesmo compositor, antigo aluno de Marc-Antoine

---

68. La Laurencie: 132.

69. Para uma perspectiva da vida musical francesa nos séculos XVII e XVIII: Marcelle Benoit, "Paris, 1661-87: the Age of Lully." Em *The Early Baroque Era; from the late 16<sup>th</sup> century to the 1660s*. Music and Society; Catherine Massip, "Paris, 1600-61." Em *The Early Baroque Era; from the late 16<sup>th</sup> century to the 1660s*. Music and Society; Julie Anne Sadie, "Paris and Versailles." Em *The Late Baroque Era; from the 1680s to 1740*. Music and Society. A principal referência continua a ser a obra de James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*.

70. La Laurencie: 59.

Charpentier (para quem este escreveu as suas "Règles de Composition") e patrono de André Campra (1660-1744). Philippe assumiu assim o papel de principal promotor da reforma musical francesa na viragem do século, que passava obrigatoriamente pela imitação dos modelos italianos. Logo após a sua chegada a França Mascitti encontrou um admirador e patrono atento junto do Duque de Orléans, que "aimait beaucoup à lui entendre jouer du violon".<sup>71</sup> Está assim naturalmente justificado o facto da primeira obra de Michele Mascitti, publicada por Foucaut em Paris em 1704 ser dedicada "All'Alteza Reale del Duca d'Orleans". Mascitti soube pois escolher em primeiro lugar o patrono adequado. Podia agora dar continuidade àquilo que se apresenta como um discreto "calculismo estratégico". Se Corelli era a coqueluche do momento, e muito mais do que uma moda, um "deus"... então Mascitti seria o seu "profeta". A *Opera Prima* de Mascitti não se limita a emular apenas a *Opera Quinta* de Corelli, a mais sagrada (e copiada) das obras do mestre. Mascitti procurou – e conseguiu – provar que estava à mesma altura de Corelli em todos os estilos e formas que este havia cultivado até à data (os *concerti grossi* da *Opera Sesta* só haveriam de aparecer publicados postumamente em 1714). Apresentamos de forma sucinta o conteúdo e características da *Opera Prima* de Mascitti, cotejando-a com as obras de Corelli:

1- *Frontispício*: A gravura em cobre do frontispício da obra de Mascitti remete-nos à gravura da *Opera Quinta* de Corelli segundo a primeira edição romana de G. Pietrasanta: a mesma composição, sensivelmente as mesmas figuras, a mesma retórica de gestos e símbolos... mas em espelho.<sup>72</sup>

2- *Títulos*: os títulos são também idênticos (o sublinhado é nosso):

Corelli: "[...] Sonate a violino e violone o cimbalo / dedicate [...] / da Arcangelo Corelli da Fusignano / Opera Quinta".

Mascitti: "Sonate a violino solo col Violone ó Cimbalo / e Sonate / A due Violini, Violoncello, é Basso Continuo / Dedicate [...] / da Michelle Mascitti Napolitano / Opera Prima".

(Em tudo o resto semelhante, o título de Mascitti faz no entanto obrigatoriamente referência às sonatas "*a tre*" incluídas na obra.)

---

71. La Borde, *Essai sur la Musique Ancienne et Moderne*; Tomo 3: 522. Citado em La Laurencie: 133.

72. Uma descrição completa e comentada em: Peter Walls, " 'Sonade, que me veux tu?': Reconstructing French identity in the wake of Corelli's op.5"; em *Early Music*, vol. XXIV: 27-34.



**Imagem 2:** Gravura da Opera Quinta de Corelli:



**Imagem 3:** Gravura da Opera Prima de Mascitti:



3. *Conteúdos*: Corelli tinha sido conhecido e admirado até 1700 sobretudo pelos seus trios: *da Chiesa*, op. 1 e 3, para dois violinos, violoncelo ou arquialaúde, e órgão; *da Camera*, op. 2 e 4, para dois violinos e "basso", para o cravo e o violoncelo. O próprio Op. 5, para violino solo, estava dividido em duas partes, a primeira com 6 sonatas *da chiesa*, e a segunda, com uma folha de rosto separada – "Parte seconda / Preludii, Allemande, [...]" – com 5 Sonatas *da camera* e um conjunto de variações ("La Folia"). Mascitti

imaginou uma engenhosa maneira de organizar a sua primeira obra em que, sem quebrar o paralelismo com a *Opera Quinta* de Corelli, apresentava uma síntese das cinco *Opere corellianas*:

- 3 Sonatas ["*da Chiesa*"] "a Violino Solo é Basso": correspondente à Primeira Parte do Opus V Corelliano;
- 3 Sonatas "da Camera, a Violino Solo é Basso": correspondente à Segunda Parte do Opus V Corelliano;
- 3 Sonatas "à Tre, Due Violini Violoncello è Basso Continuo" correspondente aos Opus. 1 e 3 Corellianos;
- 3 Sonatas "da Camera à Due Violini é Basso" correspondente aos Opus. 2 e 4 Corellianos.

A única diferença, ainda que não particularmente relevante é que a sonata 11 de Mascitti tem a indicação "*secondo Violino se piace*", ou seja, é uma sonata para violino solo em que o segundo violino é facultativo ou, como lhe chamariam os franceses seus contemporâneos, uma "*contrepartie*". O paralelismo estende-se ainda mais sistemática e detalhadamente a várias questões de estilo.<sup>73</sup> Como diria ironicamente Le Cerf de la Viéville nesse mesmo ano de 1704:

"Quelle joye, quelle bonne opinión de soi-même n'a pas un homme qui connoît quelque chose au cinquième Opera de Corelli!"<sup>74</sup>

Mascitti provou que sabia bem mais do que "*quelque chose*"... e não só da "*cinquième Opera de Corelli*"...

Quando em 1706 Mascitti decide publicar o seu segundo livro, recorre uma vez mais uma vez àquilo a que chamaríamos hoje um "golpe de *marketing*". O seu contacto mais prolongado com o público parisiense levou-o a perceber que o gosto italiano era visto ainda com reservas, estéticas decerto, mas com sérias origens de ordem política: a Ópera italiana nunca tinha sido aceite em França, em parte por ter sido uma novidade importada pelo odiado ministro Mazarin (o cardeal italiano Mazzarino); na ordem do dia

---

73. Para uma completa análise do estilo de Mascitti, ver: Dean, Vol. 1: 137-238.

74. Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne, et de la musique françoise*. Paris 1704; Citado por Walls: 27.

estavam também as preocupações com a protecção das produções nacionais: as doutrinas económicas de Colbert, controlador geral das Finanças do reino, tinham uma extensão lógica directa sobre os bens culturais.<sup>75</sup> Mesmo os compositores franceses mais abertos às influências transalpinas mostravam preferir uma mistura subtil de gostos e influências nativos e importados, o preceito dos "*Goût-Réunis*" tão querido a François Couperin.<sup>76</sup> No seu Opus II, Mascitti decide pois publicar exclusivamente "Sonatas da Camera a Violino Solo col Violone o Cembalo", que basicamente mais não são do que a versão italiana da *suite* de danças francesa, e consequentemente desprovidas do carácter "*savante*" e sério das sonatas *da chiesa*, preteridas pelos adeptos de um gosto mais "galante". A escolha parece ter sido decisiva, parecendo sobretudo corresponder ao carácter e às preferências pessoais de Mascitti; a sonata *da chiesa* só voltou a aparecer muito esporadicamente na sua obra, nomeadamente na sonata 1 da *Opera Quarta*, de 1711, uma das suas mais perfeitas emulações do ideal corelliano. É no *Avertissement* da *Opera Seconda* que Mascitti expõe mais claramente os seus objectivos (o destaque é nosso):

"Le succès de mes premiers ouvrages a été plus heureux que je n'aurais osé l'espérer, la délicatesse du public me donnait une juste défiance de moi même, et malgré les soins que j'avais pris pour lui plaire, je laissais pas de craindre qu'il ne les récent pas favorablement.

C'est donc par reconnaissance que je prends la liberté de lui offrir un nouvel œuvre, **j'ay trouvé de si belles choses dans la musique française que je me suis appliqué dans quelques unes de mes sonates a la concilier avec le goût Italien.** On y trouvera quinze sonates au lieu de douze dont mon premier œuvre est composé. Je serait trop récompensé de mon travail s'il est un peu goûté du Public puisque mon unique but est de mériter son suffrage et de me rendre digne de son estime."

Eis as palavras-chave para um sucesso garantido em França. Mas fez realmente Mascitti esse esforço de conciliação entre os gostos francês e italiano nas obras do Opus II? Teria alguma verdadeira necessidade de o fazer? Não tinha o seu primeiro livro vendido tão bem (ver o artigo do *Mercure Galante* de Novembro de 1704 anteriormente citado) e não continuava o público tão sedento de obras italianas? Aquando da análise do conteúdo do códice MM62 de Coimbra iremos de novo colocar-nos estas questões.

---

75. Ver artigos de Catherine Massip, "Paris, 1600-61"; e Marcelle Benoit, "Paris, 1661-87: the Age of Lully", em *The Early Baroque Era – from the late 16th century to the 1660s*.

76. Ver Citron, Pierre. *Couperin*.

## 2.4- As Opere I e II de Michele Mascitti e o código MM 62 de Coimbra.

A cópia manuscrita das obras de Michele Mascitti em Coimbra possui algumas especificidades, sobretudo quando comparada com as edições impressas. Para podermos efectuar uma correcta comparação e avaliação apresentamos alguns dados essenciais. O Quadro 3 apresenta as obras publicadas por Mascitti, com as datas e os locais das primeiras edições.<sup>77</sup> Os Quadros 4 e 5 apresentam as datas e locais das edições conhecidas dos Opus I e II antes de 1800. Finalmente, o Quadro 6 apresenta o conteúdo do MM62, para confrontação.

**Quadro 3:** *Títulos, datas e locais de publicação da 1ª edição das obras de Michele Mascitti.*

Opus	Número de obras	Título (e dedicatário)	Editor	Data	Número de anos entre publicações	Local
Opus 1	12 (6+6)	Sonate a violino solo col Violone o Cimbalo e Sonate A due Violini, Violoncello, e Basso Continuo Dedicate All'Alteza Reale del Duca d'Orléans [...]	Foucalt	1704	-	Paris
Opus 2	15	Sonate da camera A violino solo col violone o cembalo [...]	Foucalt	1706	2	Paris
Opus 3	12	Sonate da camera A violino solo col violone o cembalo [...]	Foucalt	1707	1	Paris
Opus 4	14 (8+6)	Sonate A violino solo e basso, E Sonate a due Violini, e Basso Dedicate All Altezza S <sup>ma</sup> Elettorale di Baviera [...]	Foucalt	1711	4	Paris
Opus 5	12 (11+1)	Sonate A Violino solo e Basso Dedicate Al Emin. <sup>mo</sup> Reverend. <sup>mo</sup> Signor Cardinale Othoboni, Vice-Cancelliere della S.R.C. e Protettore di Francia [...]	Foucalt	1714	3	Paris
Opus 6	15 (14+1)	Sonate a Violino solo e Basso [...] Ce sixième livre renferme quinze sonates la dernière est à trois parties dont la seconde est faite pour estre jouée par la Basse de Viole ou par le Violoncello [...]	Boivin	1722	8	Paris
Opus 7	12 (8+4)	Sonate a Violino Solo, e Basso, e Quattro Concerti a Sei, Due Violini, e Basso del Concertino, ed un Violino, Alto Viola col Basso di Ripieno [...]	Boivin	1727	5	Paris
Opus 8	12	Sonate A Violino solo e Basso Dedicate Al Ill <sup>ma</sup> Sig <sup>re</sup> , Sig <sup>ra</sup> e P <sup>ne</sup> Mio Colendiss <sup>mo</sup> Madama Crozat [...]	Boivin	1731	4	Paris
Opus 9	12	Sonate A Violino solo e Basso Dedicate Al Ill <sup>mo</sup> Sig <sup>ra</sup> , Sig <sup>re</sup> e P <sup>na</sup> Mia Colendiss <sup>ma</sup> Il Sig <sup>re</sup> Marchese Du Châtel Marescallo Di Campo Dell'Armata Del Re [...]	M <sup>me</sup> Boivin	1738	7	Paris

<sup>77</sup> Parte das informações foram retiradas de Dean: *op. cit.*

**Quadro 4:** *Títulos, datas e locais de publicação do Opus I de Michele Mascitti.*

Ano	Local	Editor	Título	Número de obras incluídas
1704	Paris	Foucault	Sonate a violino solo col Violone o Cimbalo e Sonate A due Violini, Violoncello, e Basso Continuo Dedicate All'Alteza Reale del Duca d'Orléans [...]	12 - 6 sonate "a violino solo" + 6 "sonate a tre"
?	Amesterdão	E. Roger	Sonate a violino solo col violino [sic!] o cimbalo [...] Opera prima. Libro primo.	6 - apenas as "sonate a violino solo"
?	Amesterdão	E. Roger	Sonate a due violini, violoncello e basso continuo [...] Opera prima. Libro secondo.	6 - apenas as "sonate a tre"
?	Londres	J. Walsh	Solos for a Violin with a Thorough Bass for the Harpsicord [sic!] or Bass Violin compos'ed by Michele Mascitti Opera Prima	6 - apenas as "sonate a violino solo"
ca. 1800	Bristol	J.Sturge	Twelve solos for a violin with a thorough bass for the piano forte or violoncello [...] Opera prima and seconda	12 - as 6 "sonate a violino solo" do Op.1 e as 6 primeiras sonatas do Op.2

**Quadro 5:** *Títulos, datas e locais de publicação do Opus II de Michele Mascitti.*

Ano	Local	Editor	Título	Número de obras incluídas
1706	Paris	Foucault	Sonate da camera A violino solo col violone o cembalo [...]	15
?	Amesterdão	E. Roger	Sonate da camera a violino solo col violone o cimbalo [...]	15 (?)
?	Londres	J. Walsh	Solos for a Violin with a Thorough Bass for the Harpsicord [sic!] or Bass Violin compos'ed by Michele Mascitti Opera Seconda	12 -faltam as 3 últimas sonatas)
ca. 1800	Bristol	J. Sturge	Twelve solos for a violin with a thorough bass for the piano forte or violoncello [...] Opera prima and seconda	12 -as 6 "sonate a violino solo" do Op.1 e as 6 primeiras sonatas do Op.2

**Quadro 6:** *Dados comparativos sobre a cópia dos Opus I e II de Michele Mascitti no MM62.*

Ano	Local	Copista	Título	Número de obras incluídas
?	Portugal (Santa Cruz de Coimbra)	copista português (D. Jerónimo da Encarnação?)	Nenhum no manuscrito. "Sonatas XV" no Appendix de D. Pedro da Encarnação	15 -as 6 "sonate a violino solo" do Op.1 e as 9 primeiras sonatas do Op.2

O manuscrito de Coimbra não corresponde nem no número nem na selecção de sonatas, a nenhuma das edições conhecidas. O facto de incluir obras de dois números de opus diferentes individualiza-o. A única publicação em que ocorre o mesmo procedimento data

de cerca de 1800. Aquando da morte de D. Jerónimo da Encarnação em 1780 o manuscrito MM62 estava completo e apresentava já o aspecto actual; para além disso tudo indica que a recolha de obras (cópias manuscritas e livros impressos) por D. Jerónimo tenha ocorrido sobretudo até meados do século XVIII. Não existe assim qualquer possível relação entre o códice de Coimbra e a edição de Bristol, até porque o número e a selecção das sonatas não coincidem.

Tal como no MM62, também nas edições de Amesterdão e Londres as primeiras 6 sonatas para violino solo e contínuo foram separadas das restantes 6 sonatas *a tre*. Estienne Rogier publicou estas sonatas *a tre* num segundo volume, mas John Walsh nunca o fez. Na edição de Walsh do Opus II excluiu-se algumas sonatas (as 3 últimas sonatas de Paris), num procedimento paralelo ao ocorrido em Coimbra, em que faltam as últimas 6 sonatas do Opus II. Em Londres a razão parece ser somente a de manter o tradicional número de 12 obras em cada colecção publicada, como foi norma entre, sensivelmente, 1650 e 1780. Na folha de rosto do Opus I e II publicados por Walsh podemos ler o seguinte aviso: "Note there are four excellent peices [sic] consisting of Solos by the same Author extant (which may be had where these are sold)." A última parte do texto (entre parêntesis) só aparece na folha de rosto do Opus II. Sugerimos a possibilidade de os quatro "*solos*" à venda "avulso" serem as três últimas sonatas do Opus II juntamente com a sonata 9 do Opus I, também ela "*á Violino solo é Basso*" , provavelmente sem o segundo violino originalmente facultativo ("*secondo Violino se piace*").

No caso do manuscrito de Coimbra a situação parece-nos diferente. O copista copiou 15 sonatas apressadamente, como comprovamos; ao parecer mais apressado conforme se aproximava do fim do manuscrito parecia ter um objectivo fixo a cumprir. Nunca poupou espaço – deixando páginas previamente pautadas em branco – como se conhece-se de antemão o número de sonatas que queria (ou devia) copiar. Sugere-nos assim que a fonte de onde copiava tinha exactamente estas quinze sonatas. O número 15 é uma invulgar escolha para agrupar obras no período barroco num mesmo *opus*: para além dos tradicionais agrupamentos de obras em número de 6 e 12, temos conhecimento de obras agrupadas em número de 4, 5, 7 (outro número favorito da época) 8 e 10, mas nenhum agrupamento de 15. Com duas notórias excepções: Mascitti publicou duas colecções – Opus II e Opus VI – contendo 15 unidades cada. Uma outra colecção (Opus

IV) tem um número muito próximo: 14.<sup>78</sup> É curioso que Mascitti, quando em 1714 necessitou de renovar o seu privilégio para publicação de obras, o fez por mais 15 anos. Parece-nos poder concluir que o número 15 era um número recorrente para Mascitti, e o número de sonatas no MM62 não é, em nossa opinião, aleatório.

Como nenhuma das publicações conhecidas dos Opus I e II de Mascitti apresenta idênticos número e disposição das sonatas, tornou-se necessário comparar cuidadosamente o MM62 com cada edição disponível, de forma a identificar a fonte e proveniência do manuscrito. Infelizmente só nos foi possível ter acesso a microfilmes da edição original de Foucaut e da edição de John Walsh, ficando assim por confrontar a edição de Estienne Roger, de Amesterdão. No entanto, e tendo em atenção a habitual acuidade das edições de Rogier para com a edição original (ainda que frequentemente se tratem de edições pirateadas) esperamos que esta falta não condicione as conclusões da nossa confrontação. A comparação entre as diferentes fontes com o manuscrito torna-se particularmente difícil devido à falta de precisão do copista do MM62, tal como foi referido aquando da descrição física do código: são inúmeras as notas erradas ou simplesmente olvidadas; os erros rítmicos são menos frequentes mas ainda assim abundantes; as cifras, ausentes quase totalmente nas últimas seis sonatas, faltam também noutros lugares ou estão mal colocadas; as dinâmicas (*Forte* e *Piano*) são raramente esquecidas, mas deficientemente colocadas, enfermado tal como a restante escrita musical de um coerente alinhamento vertical dos vários elementos gráficos. Como exemplo, o primeiro andamento da sonata 12 (sonata 6, opus. II) apesar da ausência de cifras parece estar meticulosamente copiado. Contudo os erros na parte do violino nos compassos 11, 12, 14 e 19 são de tal ordem que o andamento (de apenas 21 compassos) resulta desfigurado e incompreensível: no compasso 11 o copista esqueceu-se de copiar o texto original, antecipando o compasso seguinte; como não notou o erro, só a meio do compasso 12 é que "regressou" ao texto original; no compasso 14 a parte é anotada uma segunda a cima; finalmente no compasso 19 escreve na pauta do violino a parte do baixo! Nenhum destes erros sofreu qualquer correcção. Não obstante, algumas das incorrecções que facilmente podemos atribuir à falta de cuidado ou à pressa do copista, parecem revelar

---

78. Os "Concert Royaux" publicados em 1722 por F. Couperin perfazem, com os "Goûts Réunis ou Nouveaux Concerts", de 1724, um total de 14 obras, estando numerados como se de uma só obra se tratasse. Contudo parece-nos ser uma circunstância muito diferente das 14 obras da *Opera Quarta* de Mascitti.

informações sobre a génese do códice. Estas incorrecções parecem-nos ter quatro possíveis causas, que seguidamente tentaremos comprovar:

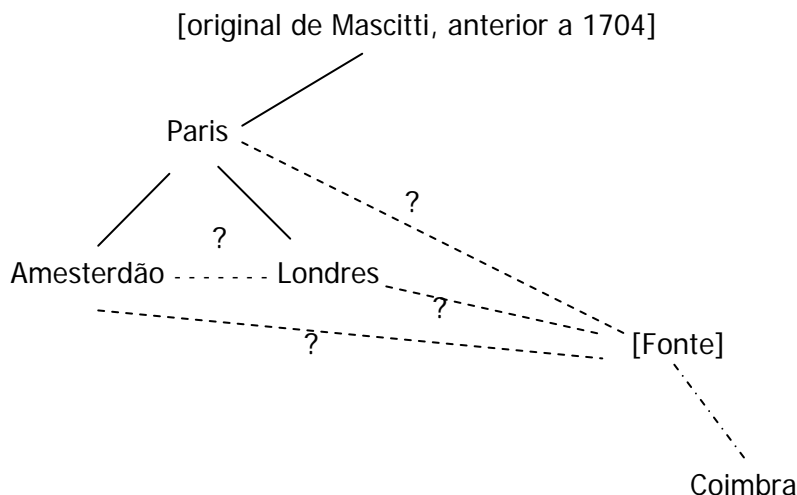
- 1- Os enganos são devidos à distração, pressa e falta de experiência do copista, que frequentemente prova estar pouco familiarizado com a música que copia;
- 2 - O códice de Coimbra não terá sido copiado directamente de nenhum exemplar impresso – a legibilidade e clareza da gravura preveniria tão frequentes erros – mas sim a partir de uma outra cópia manuscrita, onde ocorriam já várias das faltas, que passaram despercebidas ao inexperiente copista de Coimbra;
- 3 - Para além de variadas faltas, este manuscrito intermédio – do qual apenas supomos a existência – seria ainda de difícil leitura, por deficiência da caligrafia ou por deterioração física;
- 4- Este manuscrito intermédio não teve, também ele, origem em nenhuma das versões impressas, mas sim noutros manuscritos que descenderiam de um original de Mascitti, em circulação antes da publicação original.

Com base nestas quatro justificações, parece-nos possível sugerir duas hipóteses para a origem do manuscrito de Coimbra, sintetizadas no Gráfico1:

**Gráfico 1:**

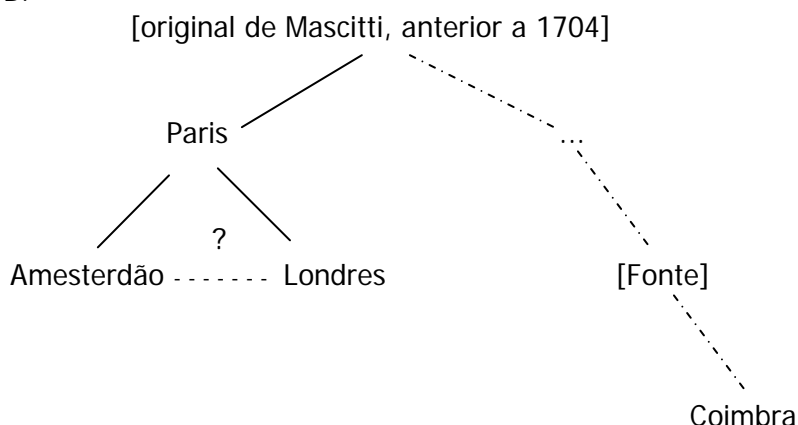
Coimbra: códice MM62 da BGUC; Paris: primeiras edições da *Opera Prima* (1704) e *Opera Seconda* (1706) por Foucaut; Londres: edições de John Walsh, da *Opera Prima* e *Opera Seconda*, sem data; Amesterdão: edições de Estiënne Rogier, da *Opera Prima* e *Opera Seconda*, sem data; Fonte: designação do manuscrito que supomos ter existido, e que serviu de fonte imediata ao códice MM62: pode corresponder a uma fase intermédia de divulgação, entre qualquer das edições impressas e o códice de Coimbra (Hipótese A); ou pode ter uma origem independente (Hipótese B)

Hipótese A.





Hipótese B.



#### Confrontação das fontes Paris e Londres com Coimbra:

(Quando de um erro ou procedimento sistemático limitar-nos-emos a apresentar alguns exemplos, sem referir todas as ocorrências.)

##### *1. Título/Indicação do Andamento.*

A troca do título ou da indicação do andamento entre Coimbra e as fontes impressas é frequente, ocorrendo três situações distintas:

a) A troca ocorre entre duas palavras com significado aproximado e musicalmente válido. É o caso das sonatas op.1 n.ºs 1 e 2, onde ambos os primeiros andamentos possuem a indicação "*Adagio*" em Paris e Londres, enquanto em Coimbra ambos estão identificados como "*Largo*". Esta troca pode ser o erro de um copista – o de Coimbra ou o da Fonte (na hipótese A); mas poderia indicar que Mascitti havia indicado o tempo destes andamentos como "*Largo*", e posteriormente, ao editar as obras, se tenha decidido por "*Adagio*", segundo a hipótese B. Uma situação semelhante mas mais complexa ocorre na sonata op.2 n.º5 (sonata 11 em Coimbra): na edição de Paris o 3º andamento aparece identificado como "*Corrente Andante*"; presumivelmente, Mascitti tinha em mente uma variedade mais calma da "*Corrente*", à semelhança das "*Corrente Vivace*" de Corelli (frequentes nos seus Opus IV e VI); mais próxima da "*Courante*" francesa, era menos comum que as mais frequentes "*Corrente Allegro*". A divergência ocorre desta vez não com Coimbra, onde a indicação é "*Corrente and.<sup>ten</sup>*", mas com Londres, onde John Walsh, sem reparar na subtilidade da distinção, escreve "*Corrente Allegro*" (mesmo sendo esta Corrente um terceiro andamento entre uma "*Allemanda Presto*" e uma "*Giga Allegro Assai*" e por isso, previsivelmente, deveria ser um andamento mais lento). Este pormenor aparentemente insignificante parece-nos desde já suficiente para provar a não

dependência de Coimbra em relação a Londres, havendo contudo outros dados que reforçam esta constatação.

b) A troca ocorre entre duas palavras, sem qualquer relação ou justificação musical, frequentemente em conflito com a indicação do compasso, a forma ou o estilo do andamento. Logo na sonata op.1 n.º2, 2º andamento, encontramos em Paris e Londres a indicação "*Allegro*" aplicada a um andamento em compasso quaternário (C) e de escrita polifónica: a característica "fuga" típica do segundo andamento numa sonata *da chiesa* corelliana. Em Coimbra o copista intitulou absurdamente o andamento como "*Sarabanda All.º*! Na mesma sonata o 4º andamento, identificado em Paris e Londres como "*Allemanda*" (C), aparece em Coimbra de novo como "*Sarabanda*". Consultando o Quadro 2 podemos confirmar que estes erros são frequentes. Para o justificar, poderíamos aventurar a aparente ignorância do copista, que parece desconhecer que não só seria impossível escrever uma Sarabanda em ritmo quaternário, como também esta dificilmente seria composta em estilo imitativo, sem ser em forma binária e, no início do século XVIII, com a indicação "*Allegro*". Mas tal equívoco só é permissível na presença de um manuscrito original muito ilegível, devido à deterioração ou a uma muito má caligrafia, e onde a disposição de obras e títulos fosse tão confusa que não permitisse estabelecer correspondências claras entre si.

c) Parte do título é omitida, alterando o seu significado. Na sonata op.1 n.º1 o quinto e último andamento, "*Allegro Assai*" em Paris e Londres, surge em Coimbra como "*All[egr]o*". Esta situação ocorre com alguma regularidade (conferir o Quadro 2). Na sonata op.2 n.º9 (sonata 15 em Coimbra) o segundo andamento intitulado "*Corrente Allegro Assai*" em Paris e Londres, aparece simplesmente como "*All[egr]o*" em Coimbra. Curiosamente o andamento possui algumas características que o distinguem de uma "*Corrente*" normal; sem repetições marcadas na partitura pelos habituais símbolos não é imediatamente clara a forma binária do andamento. As repetições estão escritas por extenso em versões ornamentadas (ou "*doubles*") pelo processo de diminuição alternada, ora do baixo ora do violino. Na segunda parte (a partir do compasso 23) a *reprise* tem um compasso a mais, e a sequência harmónica é alterada, fazendo com que na realidade a forma binária seja abandonada. É possível que Mascitti tivesse hesitado inicialmente em intitular este movimento como "*Corrente*", sendo-nos transmitido apenas como "*Allegro*" pela Fonte intermédia, e consequentemente por Coimbra, segundo a Hipótese B. O quarto andamento da sonata 12 (sonata op.2 n.º6) está também escrito em compasso ternário (C<sup>3</sup><sub>8</sub>) com forma binária, em que as repetições variadas foram escritas por extenso;

também na *reprise* da segunda parte do andamento, ocorre uma pequena alteração da estrutura harmónica. Mascitti na edição de Paris, e ao contrário do exemplo anterior, intitula este andamento "Allegro", restando-se de lhe dar um título de dança.

## 2. Claves.

Na publicação original em Paris, são ignoradas ostensivamente as convenções de notação correntes em França, escrevendo-se a parte de violino na clave de sol na 2ª linha (e não na 1ª, como era usual em França),<sup>79</sup> e o baixo na clave de fá na 4ª linha; quando este ascende a um registo agudo, é usada a clave de tenor (dó na 4ª linha, característica do violoncelo) e não a clave de alto (dó na 3ª linha) típica da escrita para "*basse de viole*". Os baixos de Mascitti mantêm-se normalmente num registo médio-grave, mas as mudanças de clave sucedem-se com frequência. Em Londres Walsh decide simplificar a notação e abandona totalmente o uso da clave de tenor, escrevendo o baixo sempre na clave de fá, e recorrendo por isso a um maior uso de linhas suplementares. Em Coimbra o uso das claves é bastante diferente de qualquer uma das fontes impressas. Apresentamos três exemplos que demonstram tal ocorrência:

a) Na sonata op.2 n.º3 (sonata 9 em Coimbra), 3º andamento "*Corrente Allegro*": em Paris a clave de tenor é usada nos compassos 27 a 29 e 69 a 72; o regresso à clave de fá acontece naturalmente com a mudança de sistema, evitando-se assim complicar a notação com uma mudança de clave a meio do sistema, ainda que o baixo no compasso 73 (já na pauta seguinte) se mantenha num registo relativamente agudo. Em Coimbra a clave de tenor é usada também nos compassos 27 a 29; volta a ser usada no compasso 69 mas desta vez mantém-se até ao fim do compasso 74, quando realmente o baixo regressa a um registo mais grave. Lembramos que em Londres apenas a clave de Fá é usada para toda a passagem.

b) Na sonata op.2 n.º6 (sonata 12 em Coimbra) Paris recorre à clave de tenor com alguma frequência e por períodos de uma certa extensão: 2º andamento, "*Corrente Allegro*", compassos 49 a 52 e compassos 65 a 70; 3º andamento, "*Largo*" ("*Presto*" em

---

79. As diferenças de notação da música para violino em França e Itália foram inclusivamente exploradas com objectivos simbólicos e humorísticos no "Concert en forme d'Apothéose à la mémoire de l'incomparable Monsieur de Lully" (1724), de François Couperin, em que a clave de sol na 2ª linha é atribuída a "Corelli et les muses italiennes" e a clave de sol na 1ª linha destina-se a "Lully et les muses françaises" – mesmo quando todos tocam em uníssono, como no "Essay en forme de Ouverture" que antecede a *Sonade en Trio* "La Paix du Parnasse".

Coimbra!), compassos 14 a 20. Em Coimbra é usada apenas a clave de fá, mesmo quando o baixo ascende a fá<sup>3</sup>.

c) Em Coimbra, na sonata op.2 n.º7 (sonata 13 em Coimbra), 3º andamento "*Sarabanda Largo*", o copista usa a clave de tenor para os compassos 4 e 5 (o baixo ascende a um único mi<sup>3</sup>); em Paris e em Londres o baixo mantém-se sempre na clave de fá. Parece-nos que o copista do MM62 dificilmente tomaria a iniciativa de alterar uma clave – sobretudo por causa uma só nota – estando a copiar tão apressadamente neste ponto do manuscrito. Claramente o seu original possuía também uma mudança de clave neste local.

### *3. A notação melódica.*

Não apresentaremos aqui todas as variantes em que Coimbra nos apresenta notas diferentes de Paris ou Londres, sobretudo porque na maioria das vezes são claramente erros do copista. Este, quando se apercebe, traça a nota errada e, não só a corrige, reescrevendo-a na pauta, como escreve em notação alfabética a sua verdadeira altura. No entanto, apresentamos alguns exemplos que comprovam que a cópia de Coimbra prova não depende de Londres, ao não repetir os erros cometidos pela edição de John Walsh:

a) sonata op.1 n.º1, 2º andamento "*Allegro*", compasso 43, baixo, 3º tempo: Londres apresenta mi<sup>2</sup>, enquanto Paris e Coimbra indicam dó<sup>2</sup>;

b) sonata op.2 n.º6 (sonata 12 em Coimbra), no 4º andamento "*Allegro*", compasso 138, violino, 1º tempo: Londres apresenta lá<sup>4</sup>; em Paris e Coimbra encontramos sol<sup>4</sup>.

Duvidamos que um copista tão apressado e desatento como o de Coimbra, responsável por tantos erros não corrigidos, fosse dar conta destas duas faltas (que harmónica e melodicamente são irrelevantes) e as corrigisse – isto se estivesse a copiar o códice MM62 a partir da edição de Londres, facto que nos parece ser cada vez mais altamente improvável.

### *4. A notação rítmica.*

A forma de agrupar colcheias ou semicolcheias em grupos de duas ou quatro unidades, quer no baixo quer no violino é substancialmente diferente entre Coimbra e as edições de Paris e Londres. Contudo, estas também diferem muito entre si. Seria importuno descrever aqui, mesmo que parcialmente, todas as variantes. Sintetizando a nossa pesquisa, no agrupamento das células rítmicas acima referidas, e apesar de tantas

discrepâncias, Coimbra está mais próximo de Paris do que de Londres. Há no entanto uma figura rítmica em que Coimbra e Londres coincidem na sua notação; num compasso quaternário, uma sincopa de semínima/mínima/semínima, assim escrita em Paris, é sistematicamente escrita em Londres e também em Coimbra como quatro semínimas, em que as duas semínimas do meio estão unidas por uma ligadura.

### 5. *Ligaduras.*

Em Coimbra resulta particularmente intrigante a colocação dos sinais de articulação (ligaduras).<sup>80</sup> Em sucessões de quatro ou mais semicolcheias as edições de Paris e Londres ligam com frequência as notas duas a duas; nos ritmos compostos (6/8, 9/8, 12/8) das Gigas a articulação é sempre uniforme, sendo clara e sistematicamente marcada nos grupos de três colcheias: as duas primeiras notas ligadas, e a terceira solta. Tal processo tão regular e óbvio de articulação, parece nunca ter sido entendido pelo copista de Coimbra, ou então não era de todo claro no seu original – a Fonte intermédia, segundo a Hipótese B. Em Coimbra, e sobretudo nos compassos compostos, as ligaduras (quando indicadas) surgem colocadas de uma forma que podemos classificar de imprecisa, mas que nos parece ser antes completamente aleatória. Visualmente, sugerem apenas sinais gráficos abstractos pairando sobre as notas. Após uma análise mais atenta as ligaduras podem: a) abarcar as três colcheias; b) abarcar só as duas primeiras colcheias; c) abarcar só as duas últimas colcheias. Estas diferentes formas de articulação surgem sempre de uma forma totalmente inconsistente, aparecendo com frequência as três variantes num mesmo compasso (o que tornaria a execução praticamente impossível para um violinista). Quem está familiarizado com a leitura de manuscritos dos séculos XVII e XVIII – mesmo da mão de compositores tão meticolosos como Johann Sebastian Bach (ver por exemplo os autógrafos das Sonatas e Partitas para Violino *senza Basso*) – sabe que é muito difícil perceber onde começa e acaba uma ligadura, e quantas notas esta abarca. Tal facto faz com que as maiores diferenças entre edições modernas das mesmas obras sejam frequentemente a colocação e extensão das ligaduras. O copista de Coimbra não nos parece o único responsável por esta deficiência da sua cópia, pois a incoerência da notação parece ter já antecedentes num original muito pouco claro, o que corrobora mais uma vez a ideia de que a Fonte do MM62 é uma cópia manuscrita e não

---

80. Mais do que uma indicação de *legato* ou fraseio, a ligadura, na música para instrumentos de corda friccionada dos séculos XVII e XVIII, é uma indicação de arcada: por princípio, todas as notas abrangidas pela ligadura são tocadas na mesma arcada.

uma das edições impressas (que, recordamos, são excepcionalmente precisas na notação das ligaduras).

#### *6. Cifras.*

A quantidade de cifras para a realização do baixo contínuo, quase idêntico em Paris e Londres, difere grandemente em Coimbra. A partir da sonata 9 (op.2 n.º3) as cifras começam a rarear. Os últimos dois andamentos desta sonata não apresentam uma única cifra. Na sonata 10 (op.2 n.º4) reaparece alguma cifragem no primeiro andamento, e em toda a sonata 11 (op.2 n.º5) aparece uma única cifra, no sexto compasso do primeiro andamento. As restantes quatro sonatas de Coimbra são quase completamente desprovidas de cifras, que apenas ressurgem na sonata 15, no final do primeiro e início do segundo andamentos. Mesmo nas primeiras sonatas do manuscrito a frequência com que as cifras foram anotadas varia consideravelmente, e num mesmo andamento podem alternar compassos em que todas as cifras foram escritas pormenorizadamente, com outros compassos sem uma única cifra (mas que em Paris e Londres estão totalmente cifrados). Julgamos perceber que no processo de cópia do MM62 era primeiro escrita a parte de violino, depois o baixo, e finalmente as cifras, daqui resultando que mais facilmente o copista se esquecia destas últimas; como a partir de um dado momento teve de se apressar – talvez por ter de devolver o original, ou ausentar-se – deixou simplesmente de anotar as cifras (talvez com o intuito de o fazer mais tarde). Não devemos no entanto excluir a possibilidade de no manuscrito que serviu de original (no caso da hipótese B) também as últimas sonatas estarem cifradas mais parcimoniosamente. A ausência de cifras não era por si só um impedimento à interpretação das obras, visto todos os continuístas estarem obrigados a saber inferir a harmonia implícita da obra por vários processos dedutivos a partir do baixo, incluindo a popular "regra da escala". Na Itália do século XVIII era considerado quase ofensivo apresentar a um profissional um baixo já cifrado, pelo que a maior parte dos manuscritos italianos dispensam completamente estas indicações. Quando as obras eram escritas para locais ou intérpretes fora de Itália, os baixos eram mais cuidadosamente cifrados, o mesmo se passando com as obras publicadas por autores italianos no Norte da Europa (Londres, Paris, Amesterdão...) ficando nalguns casos a tarefa da cifragem do baixo a cargo dos próprios editores ou dos seus colaboradores. As obras de Corelli mais uma vez são uma exceção, pois apesar das suas cinco primeiras colecções terem sido editadas primeiramente em Roma, a cifragem do baixo é excepcionalmente detalhada: Corelli reviu

cuidadosa e exaustivamente cada uma das suas *Opere*, compostas por vezes largos anos antes de serem publicadas. Mascitti, ao publicar todos os seus *opus* em Paris deve ter se certificado que os baixos das obras estavam minuciosamente cifrados em todas as edições; no entanto, se não o fez, decerto responsabilizou Foucaut por essa tarefa. Não sabemos contudo como é que Mascitti procedia nos seus manuscritos. No século XVIII a escrita das cifras não era uniformizada, e numa mesma cidade e no mesmo período é provável encontrar diferentes práticas de cifragem. É no entanto possível distinguir algumas diferenças entre a cifragem geralmente praticada pelos autores/editores franceses e a cifragem comum em Itália e grande parte do resto da Europa. Os símbolos utilizados no MM62 são muito mais próximos de Londres (onde Walsh seguia a cifragem "italiana") do que de Paris, onde os símbolos eventualmente usados por Mascitti no original (e que seguiriam também a prática italiana) foram provavelmente alterados por Foucaut.

#### *7. Ortografia dos títulos e dinâmicas.*

Ao analisarmos a grafia das indicações de andamento e das dinâmicas deparamo-nos com algumas particularidades. Nas fontes impressas encontramos uniformidade na indicação de dinâmicas: em Paris, *F* e *P*; em Londres, *For.* e *Pia.* . Contrariamente, em Coimbra encontramos uma grande variedade de formas: *F*, *For*, *Fort[e]*; e *P*, *Pia* e *Piano*. Julgamos ser esta mais uma prova da independência de Coimbra em relação às duas edições; a falta de uniformização parece mais uma vez indicar a sua origem num outro manuscrito. Nas indicações de andamentos o copista de Coimbra abrevia frequentemente algumas palavras: "*Allegro*" surge quase sistematicamente como "*All<sup>o</sup>*" ou só "*All*". A grafia de algumas palavras é também relevante: a) a dupla consoante "*ll*" típica do italiano é muitas vezes simplificada em palavras como "*Alemanda*" (em vez de "*Allemanda*"); b) sonata op.1 n.º5, 1.º andamento: "*Largo et affettuoso*" em Paris e "*Largo Affettuoso*" em Londres, é escrito em Coimbra como "*Largo affectuozo*"; a mesma versão aparece na sonata op. 2 n.º2 (sonata 8 em Coimbra), 3.º andamento: "*Largo e affectuozo*"; c) sonata op.2 n.1 (sonata 7 em Coimbra), 3.º andamento: "*Sarabanda un Poco Andante*" em Paris e Londres, em Coimbra "*Sarabanda E um pouco And<sup>te</sup>*". Estas aparentemente insignificantes alterações ortográficas – eliminação das duplas consoantes *ll* e *tt*; inserção do *c* antes do *t*; mudança de *un* e *poco* por *um* e *pouco* – garantem-nos a origem portuguesa do manuscrito de Santa Cruz. Não obstante, nada nos dizem quanto ao

manuscrito que lhe serviu de original, pois estes pequenos deslizes ocorrem inconscientemente e não são resultantes do processo de reprodução.

#### *8. Variantes: a sonata op. 1 n.º 1.*

Sendo a maior parte das divergências entre o manuscrito Coimbra e as edições de Paris e Londres equívocos do copista (notas erradas ou omissas, títulos errados) ou alterações gráficas (claves, cifras, dinâmicas, títulos) encontramos no entanto algumas variantes ao nível do conteúdo musical que consideramos serem dignas de nota. Estranhamente estas diferenças ocorrem todas na primeira sonata da colecção. Quando, ao preparar uma primeira edição das suas obras, se ambiciona provocar boa impressão num patrono deveras importante, e simultaneamente cativar um público que, ávido de novas composições, está no entanto já familiarizado com o género através de peças de superior qualidade, será sensato prestar-se particular atenção à primeira obra que encabeça a colecção. Essa obra será a montra, o rosto de tudo o que se segue, e uma má recepção desta obra pode comprometer toda a publicação, e por arrastamento, penalizar o início de uma promissora carreira. Podemos citar como exemplo a primeira sonata da *Opera Quinta* de Corelli, que não só é o exemplar mais elaborado da colecção como consequentemente foi o que conquistou maior sucesso junto do público (como veremos no próximo capítulo). Seria pois justificável que Mascitti limasse com particular cuidado a sua primeira sonata da sua primeira *Opera*. No entanto, sendo um compositor competente, e estando a obra já escrita há algum tempo, apenas haveria espaço para pequenos acertos. Assim, sigamos os passos hipoteticamente tomados por Mascitti:

Em primeiro lugar, podia mudar a indicação do primeiro andamento de "*Largo*" para "*Adagio*", por corresponder não só a um tempo eventualmente um pouco mais rápido, mas sobretudo a uma interpretação mais livre. Depois, no segundo andamento (compasso 11) clarificaria a interpretação da série de acordes de três notas com a indicação "*Arpeggio*" (aliás, "*Arpeggio*" [sic] em Paris) – tal indicação seria supérflua para um intérprete italiano familiarizado com o estilo, mas uma cautela providente quando se publica a obra num país estrangeiro e tradicionalmente tão adverso ao estilo italiano. Esta justificação parece-nos mais adequada, do que a de um simples esquecimento da parte do copista do MM62 (onde a indicação "*Arpeggio*" não aparece); de facto não só a primeira sonata é uma das que mais cuidadosamente foi anotada no manuscrito como a raridade da inscrição (única nos opus I e II) chamaria decerto a atenção, e precaveria uma omissão descuidada. No quarto andamento, a indicação de "*Sarabanda*" –



preservada em Coimbra – teria sido substituída cautelosamente pela indicação mais genérica e neutra de "*Adagio*". Mascitti queria decerto apresentar como primeira obra uma verdadeira "*sonata da chiesa à la Corelli*", e por isso não podia correr o risco de misturar géneros. A sonata op.1 n.º2 apresenta contudo ainda num contexto formalmente "*da chiesa*", dois andamentos intitulados "*Allemanda*" e "*Giga*", contribuindo assim para a erosão das distinções entre os dois géneros, cada vez mais comum no século XVIII. Nitidamente, a sonata *da chiesa* não era a forma musical favorita de Mascitti. Apesar da escrita polifónica ser muito bem conseguida nos acordes duplos e triplos das fugas, e os próprios temas se prestarem a uma elaboração polifónica na parte do violino, Mascitti só voltará a publicar uma única sonata da *chiesa* para violino solo no seu op. 4 n.º1; num universo de 99 sonatas para violino solo, só 4 é que são sonatas "*da chiesa*"! No quarto andamento da sonata op.1 n.º1 a indicação escolhida para a edição de Paris – "*Adagio*" – não nos parece ter sido a mais adequada. Não só o texto musical sugere um tempo mais "*Andante*", como não há grande espaço para a liberdade expressiva e interpretativa (incluindo as típicas ornamentações) dos *adagios* corellianos. A indicação "*Sarabanda*" (que poderia ter sido a original) seria eventualmente mais adequada ao tempo e ao carácter "dançante" do movimento, sugerido pela abundância de hemiolas (compassos 6 e 7, apresentados na edição de Paris como um só compasso de 6/4, à maneira francesa; compassos 11/12; 17/18; 29/30; 40/41 e 45/46). As ocasionais acentuações no segundo tempo do compasso (compassos 8/9 e 20 a 25) são também características da *Sarabande*. Não obstante, não só o andamento não é em forma binária, como é bastante mais longo que as restantes *sarabandas* de Mascitti (frequentemente com apenas 12 compassos). Este mesmo andamento apresenta três outras variantes significativas:

a) No compasso 5, a parte do violino em Coimbra apresenta singelamente três semínimas: dó4 – lá3 – fá 3. Contudo, nas edições de Paris e Londres, num típico processo barroco de enriquecimento da linha melódica, os intervalos de terceira entre as duas primeiras notas foram preenchidos por notas de passagem. Este tipo de variante é única entre o manuscrito e as fontes impressas:

**Exemplo musical 1:** *M. Mascitti – sonata op. 1 n.º 1, 4º and., compassos 5 a 7.*

Paris/Londres:

Coimbra:



b) Os 47 compassos do andamento em Coimbra são acrescidos nas edições impressas de Paris e Londres de mais cinco compassos, numa "*petite reprise*" dos compassos 42 a 46 escritos por extenso. Esta pequena coda tem a indicação dinâmica de "*Piano*", a única vez que na edição parisiense a palavra aparece por extenso, como se também ela fosse excepcional por resultar de um acrescento tardio. Recordamos que a "*petite reprise*" ainda que conhecida e praticada em Itália desde o século XVI, é característica da música francesa dos séculos XVII/XVIII. Será este o primeiro esboço de uma eventual aproximação de Mascitti ao gosto francês?

c) O manuscrito de Coimbra apresenta uma muito menor quantidade de cifras, e de uma forma muito mais imprecisa, como foi várias vezes referido. No entanto, nos compassos 29 e 31 este andamento inclui duas cifras que não aparecem em nenhuma das outras fontes: no compasso 29 sobre a última semínima do baixo (ré2) um 6; no compasso 31, sobre a primeira metade da mínima inicial (também ré2) um 5. Não podemos afirmar que sejam cifras essenciais visto a primeira ser quase opcional, e a segunda apenas clarificar uma cadência perfeita a que se segue imediatamente um acorde de sexto grau na primeira inversão. Não nos parece que um copista que habitualmente não escreve muitas das cifras essenciais fosse responsável por este acrescento. Seria no entanto normal que copiasse as cifras que encontrasse na sua fonte original – cifras essas depois julgadas redundantes pelo compositor ou pelo editor aquando da publicação da obra, e por isso eliminadas.

**Exemplo musical 2:** *M. Mascitti – Sonata op. 1 n.º 1, 4º and., compassos 29 a 31.*

Paris/Londres:

Coimbra:



No quinto e último andamento há também pequenas divergências mas que, tal como no resto do manuscrito, poderão ser somente erros ou esquecimentos, e por isso não são aqui descritas.

## 2.5 - MM62: Uma leitura alternativa da obra de Michelle Mascitti?

Os resultados da confrontação (não exaustiva) entre as edições de Londres e Paris dos opus 1 e 2 de Mascitti e o manuscrito de Coimbra revestem-se de particular interesse, ao revelarem alguma da história deste manuscrito, e do qual se sabia tão pouco já no século XVIII:

- a) Em primeiro lugar, o MM62 não nos parece definitivamente uma cópia directa de nenhuma das duas edições comparadas, e dificilmente o será também da edição de Amesterdão (ainda que tal afirmação só possa ser feita após efectuada uma igual confrontação). São várias as divergências entre o manuscrito e uma e outra publicação. Ficou também provado que o texto se aproxima mais da edição de Paris (a original, publicada com a supervisão de Mascitti) do que da edição de Londres (uma edição "pirata" de John Walsh).
- b) Em segundo lugar, são vários os indícios de que o MM62 foi copiado a partir de um outro manuscrito. Este estava já em más condições ou teria uma caligrafia pouco clara, pois apesar do carácter desatento e apressado da cópia de Coimbra, muitos dos erros, hesitações e esquecimentos só se justificam se o copista estivesse ele próprio a trabalhar a partir de uma cópia deficiente.
- c) Em terceiro lugar, a cópia foi comprovadamente realizada em Portugal, ou por alguém de nacionalidade portuguesa, tal como se deixa entrever na ortografia "aportuguesada" de palavras e expressões italianas. Se acrescentarmos a similitude entre as qualidades físicas do manuscrito (como a encadernação e o tamanho) com o códice MM63 e caligráfica com o códice MM61, podemos supor ter também o códice MM62 origem em Santa Cruz de Coimbra. O facto de aparentemente D. Jerónimo da Encarnação desconhecer o autor das obras leva-nos a considerar a hipótese de tratar-se de uma herança recebida de um outro cónego.
- d) Em quarto lugar, o número de sonatas presentes no manuscrito (15 sonatas numeradas sem quebra de continuidade) o seu particular agrupamento, e a presença das pequenas variantes descritas, levam-nos a defender como teoria provável a hipótese B apresentada no início do cotejo, enunciando assim que o manuscrito de Coimbra teria origem, não numa cópia das edições impressas, mas sim – através de um número incerto de "gerações" – num manuscrito original, que não pode ter outra origem senão o próprio Michele Mascitti; este manuscrito seria datável dos tempos imediatamente anteriores à chegada de Mascitti a Paris, ou pelo menos à edição das obras em 1704, e era em grande

medida independente desta edição, podendo ter sido no entanto utilizado como fonte para esta, depois do seu conteúdo ser alterado em alguns pormenores.

Para melhor justificar esta teoria devemos de novo observar os dados biográficos conhecidos. Quando chegou a Paris cerca de 1704, Mascitti teria já 30 anos, dedicando-se ao estudo do violino desde a sua infância em Nápoles; presumivelmente discípulo do grande Corelli em Roma nos últimos anos do século XVII efectuou algumas viagens, pelo menos de Nápoles para Roma, e depois de Roma para Paris; o "rumor" lançado por Fétis das suas viagens à Holanda e Alemanha, ainda que não comprovado, não é também desmentível, sobretudo tendo em consideração a grande diáspora de músicos italianos nos séculos XVII/XVIII em busca de uma posição numa corte ou cidade norte-europeia. Aquando da sua chegada a Paris seria normal que em vez de apenas 12 obras prontas a editar, Mascitti trouxesse consigo uma maior quantidade de composições, em grande parte escritas na sua forma favorita da "*sonata da camara*" (*suite*) para violino solo, e que ele sabia também ser a preferida em França.<sup>81</sup> Ao observarmos de novo o Quadro 3 com as datas de publicação de todas as colecções de Mascitti constatamos que em três anos (de 1704 a 1707) Mascitti pôde publicar 39 sonatas (Opus 1 a 3), mas que teve no entanto de esperar 4 anos para poder apresentar apenas 12 sonatas (opus 4); parece-nos tal facto indicar que grande parte das 39 sonatas estava já escritas e pronta (ou quase) para publicar. Se nos aventurarmos um pouco mais nas nossas conjecturas poderíamos supor que Mascitti (intencionalmente ou por mero acaso) tinha essas obras agrupadas em número de 15, um número inusual, mas que parecia ser do seu agrado para agrupar obras num mesmo *opus*. Devido aos seus objectivos comerciais e "diplomáticos", ao procurar emular numa só publicação todas as *Opere* de Corelli já publicadas, Mascitti acabou por seleccionar apenas seis sonatas a solo, e reuniu-as a outras seis sonatas *a tre*. Curiosamente, parece-nos que nem sequer possuía seis sonatas *a tre* – obras pouco indicadas para a apresentação de um "*virtuoso del violino*" itinerante em busca de uma colocação – pois uma delas (op.1 n.º11) é uma sonata para violino solo à qual acrescentou posteriormente uma "*contrepartie*" para um segundo violino.

---

81. A opinião dos seus contemporâneos parece comprovar o maior talento de Mascitti para as formas de dança. O célebre teórico e compositor hamburguês Johann Matheson (1681-1764), em *Der Vollkommene Kapellmeister* elogia as Allemandes de Mascitti, mencionando que na sua beleza e domínio formal só ombreavam com as Allemandes para cravo de G. F. Haendel (1685-1759). La Laurencie: 140.

Quanto às restantes sonatas, agrupou-as com outras seis obras com características semelhantes e publicou-as logo que possível, no número original de 15, como *Opera Seconda*, em 1706. Contudo, o número escolhido continuava a ser deveras estranho, pois não só Mascitti se sentiu obrigado a referi-lo no prefácio (o destaque é nosso) – "[...] **on y trouvera quinze Sonates au lieu de douze dont mon premier œuvre est composé**" – como John Walsh, ao piratear a edição, achou melhor publicar apenas o convencional número de 12 sonatas, eliminando as restantes 3 obras. Resta-nos agora recorrer à imaginação: antes de 1704, numa das suas viagens, ou mesmo já em Paris, Mascitti contactou com alguém a quem ofertou ou deixou copiar o manuscrito original – ou uma cópia – com a colecção inicial de 15 sonatas. Era frequente as obras circularem em manuscrito muito antes de aparecerem publicadas e mesmo dedicadas.<sup>82</sup> Tal encontro pode ter acontecido antes do compromisso de dedicação das sonatas ao Duque de Orléans. Quem sabe, se em vez de Paris, não surgiria a Mascitti um lugar numa corte distante como Lisboa? E assim, na bagagem ou numa algibeira, chegariam as 15 sonatas de Mascitti a Portugal, pronta e avidamente copiadas por um jovem cónego músico...

Contudo, há um aparente entrave a esta hipótese: um parágrafo no prefácio de Michelle Mascitti à sua *Opera Seconda*, já anteriormente citado (o destaque é nosso):

"Le succès de mes premiers ouvrages a été plus heureux que je n'aurais osé l'espérer, la délicatesse du public me donnait une juste défiance de moi même, et malgré les soins que j'avais pris pour lui plaire, Je laissais pas de craindre qu'il ne les réçent pas favorablement. **C'est donc par reconnaissance que je prends la liberté de lui offrir un nouvel œuvre, j'ay trouvé de si belles choses dans la musique française que je me suis appliqué dans quelques unes de mes sonates a la concilier avec le goût Italien.** On y trouvera quinze sonates au lieu de douze dont mon premier œuvre est composé. Je serait trop récompensé de mon travail s'il est un peu goûté du Public puisque min unique but est de mériter son suffrage et de me rendre digne de son estime."

Tal afirmação implica a composição das sonatas op.2 já depois de 1704. Mas, a ser verdadeira, deveria ser possível encontrar uma mudança nítida de estilo entre o opus 1 e pelo menos algumas obras do opus 2 de Mascitti, que apontasse para a adopção dessas "*belles choses dans la musique française*". No entanto, a única diferença nítida entre os dois *opus* é o facto do segundo ser exclusivamente composto por "*sonate da camera*" a solo, sem sonatas *da chiesa*, e sem sonatas *a tre*. Também Robert Dean se sentiu curioso

---

82. A título de exemplo, Georg Muffat (1653-1704) assistiu em Roma, em 1681/82, à interpretação dos *concerti grossi* de Corelli, só publicados postumamente em 1714.

em relação a esta afirmação de Mascitti, e procurou encontrar diferenças entre ambos os opus (o destaque é nosso):

"Other than their being chamber sonatas, thus stressing dance movements, **it is difficult to ascertain just what these purported French traits were.** For that matter, Mascitti should have felt no real need to present French elements in these sonatas; his first opus - completely Italianate in conception - had by his own admission sold well. Programmatic titles, large number of movements, French tempo markings, frequent ornamentation indicated in the music - in short, these traits which one most associates with French instrumental music of the eighteenth century - are completely missing in the 1706 collection of Mascitti. A tentative concession to the French taste might be found in the somewhat lesser emphasis on double stops in Opus 2, making its overall difficulty slightly less than that of Opus 1."<sup>83</sup>

As dúvidas sentidas por Dean são coincidentes com as nossas. Quanto aos "*double stops*" mencionados, estes nada têm a ver com concessões estilísticas nacionais, mas sim com aspectos formais das obras. Retirar à música algo típico do estilo italiano não é estar propriamente a recorrer às "*belles choses*" da música francesa;<sup>84</sup> o uso de acordes de dois e três sons na escrita violinística de raiz corelliana está associada em princípio não a qualquer demonstração fácil de virtuosismo, mas antes à "representação" da polifonia essencial às convenções formais da sonata *da chiesa*, que inclui por norma um ou vários andamentos construídos em contraponto imitativo. Claro que a facilidade em executar tais passagens tecnicamente difíceis era uma qualidade pela qual se julgava um virtuoso. Nas sonatas *da camera* para violino solo da escola corelliana (Corelli, Geminiani, Albinoni...) o uso de cordas duplas é muito menor comparado com obras *da chiesa* e normalmente sem implicação formal ou "polifónica", constituindo sobretudo preenchimentos harmónicos, acentuações dinâmicas e variações de textura.<sup>85</sup> Andreas Moser, ao discutir este mesmo parágrafo do prefácio de Mascitti, esteve mais próximo daquilo que consideramos ser a resposta a este problema:

---

83. Dean: 103.

84. Várias sonatas de Jean-Marie Leclair (1697-1764) são pródigas em complexos acordes, e apesar da sua filiação estilística italiana, são inegáveis as muitas características francesas das obras. Ver La Laurencie: 314-346.

85. É sobretudo na escola germânica – H. I. F. Biber (1644-1704), J. H. Schmelzter (1623-1680), J. P. von Westhoff (1656-1705), J. S. Bach (1685-1750) – que encontramos uma maior exploração (ainda que sempre subjugada ao conteúdo musical) das cordas duplas e triplas, independentemente das forma contrapontísticas da Fuga ou *Canzona*, mas antes frequentemente associadas a formas de dança. Em Itália são sobretudo F. M. Veracini (1690-1768) e G. Tartini (1692-1770) que vão progressivamente dissociar a escrita em cordas duplas e triplas de uma concepção polifónica, assumindo uma concepção estritamente harmónica dos acordes, e tornando a sua execução em pretexto predilecto para a exibição do virtuosismo violinístico.

"To which sonatas these words from the preface refer cannot be established today... presumably he had in mind the last three, which are introduced by solemn movements."<sup>86</sup>

Claro que é hoje um pouco difícil de definir o que Moser tinha em mente quando se referia a "*solemn movements*": todas as sonatas de Mascitti nos opus 1 e 2 começam com andamentos lentos ("*Largo*", "*Grave*" ou "*Adagio*" na sua maioria) e grande parte deles poderiam ser considerados solenes em carácter. O que é mais importante é que Moser insinua que, se existe alguma diferença será não entre opus 1 e 2 mas entre as três últimas sonatas do opus 2 e as restantes obras. Como sabemos, as últimas seis sonatas do opus 2 não constam do manuscrito coimbrão, e como tal, segundo a nossa teoria, podiam ter sido escritas em data posterior às restantes sonatas. Se quiséssemos enumerar algumas características francesas não nas últimas três, mas nas últimas seis sonatas do opus 2, poderíamos mencionar:

- a) O primeiro andamento da sonata op.2 n.º 10 num ternário lento, e com repetidos retardos  $\frac{9}{7} - \frac{8}{6}$ , tão ao gosto francês (Charpentier, Couperin...);
- b) A "*Gavotta*", terceiro andamento da mesma sonata, mais "francesa" no carácter do que a "*Gavotta*" da sonata op.2 n.º9 (sonata 15 em Coimbra), que se aproxima mais do modelo corelliano (ver, por exemplo "*Tempo di Gavotta*", sonata op. 2 n.º 5; "*Tempo di Gavotta*", sonata op. 4 n.º9, e "*Tempo di Gavotta*" op. 4 n.º10 de Arcangelo Corelli);
- c) O andamento inicial da sonata op.2 n.º11, com ritmos pontuados "*saccadés*" e com "*tirate*", lembrando as *Ouvertures* de *Tragédie-Lyrique*;
- d) A "*Corrente Largo*" e a "*Gavotta*" da mesma sonata, bastante próximas dos modelos coreográficos franceses;
- e) Sobretudo, as "*Allemande*" lentas, com anacrusa e ritmos pontuados das sonatas op.2 n.º12 – primeiro andamento "*Allemanda andante*" (por sinal com alguns acordes na parte do violino); n.º14 – primeiro andamento "*Largo et Affettuoso*", sem título de dança mas claramente uma "*Allemanda*"; n.º15 – primeiro andamento "*Allemanda Andante*". Alguns destes andamentos chegam a sugerir a escrita das obras para "*Basse de Viole*", instrumento tão caro aos franceses.

É baseando-se na totalidade da obra de Mascitti, e decerto não apenas nas duas primeiras *Opere*, que Hubert Le Blanc, na sua "*Défence de la basse de viole contre les*

---

86. Andreas Moser, *Geschichte des Violinspiels*. Berlin: Max Hesse, 1923: 168. Citado por Dean: 104. (Tradução do alemão de por R. H. Dean.)

*entreprises du violon et les prétensions du violoncel*" (publicado em Amsterdão em 1740) menciona:

"Le père [Marin] Marais, Lully, Corelli et M. Michel [Mascitti] [composent] le quatuor qui a rencontré l'harmonie le plus mélodieuse [...]. Corelli et M. Michel [Mascitti] sont les Bossuets, les Fénelons, les Démosthènes et les Cicérons de la musique, dont les oeuvres font assaut avec les pièces de Marais et de [François] Couperin".<sup>87</sup>

Paradoxalmente, mesmo sendo elevado ao "Parnaso" pelos defensores da estética mais conservadora francesa, Mascitti não deixa de ser simultaneamente equiparado aos grandes mestres italianos do momento:

" Les Corelli, les Albinoni, les Miquel, et plusieurs autres ont produit dans ce caractère des pièces qui seront immortelles, et où peu de gens peuvent atteindre".<sup>88</sup> [Miquel é uma corrupção de Michele]

Esta posição aparente incoerente de "agradar a gregos e troianos" deve-se simplesmente ao facto de que, independentemente de qualquer tentativa consciente de Mascitti para assimilar o gosto francês (que provavelmente no prefácio do opus 2 não passa de mais um calculado "golpe de *marketing*", revelando quando muito uma intenção a concretizar num futuro próximo),<sup>89</sup> este mesmo gosto fazia já parte do idioma francamente codificado e cosmopolita do seu mestre Corelli. De facto, não podemos esquecer que, de entre todos os compositores italianos do fim do século XVII e início do século XVIII, Corelli foi o que se revelou mais influenciado pela música francesa, influência essa evidente nas suas *sonate da camera* (que mais não são do que "*suites de dances*" antecidas por um prelúdio): nos seus andamentos em forma de dança, mas também em alguns andamentos introdutórios, que evocam sobretudo nos seus ritmos pontuados e no seu carácter majestoso, as *Ouvertures* de Lully. Já no século XVIII

---

87. Hubert Le Blanc, *Défence de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel*. Amsterdão: 1740. Citado por La Laurencie: 137.

88. *Mercur Galant*, Novembro de 1713. Citado por La Laurencie: 134.

89. Fruto mais evidente da evolução de Mascitti no conceito de "Goût-Réunis" é sem dúvida o seu op.5 de 1714, que termina com "Sonata XII: Psiché – Divertissement": uma obra a meio-caminho entre a sonata programática e o *divertissement* extraído das obras dramáticas, um pouco à semelhança das "Apothéoses" de Corelli e de Lully, publicadas em 1724 e 1725 por François Couperin. Mascitti tinha ainda reservado mais um trunfo comercial, sempre inspirado em Corelli. Em 1727, no seu Opus 7 publicou os primeiros quatro *concerti grossi* em solo francês. Contudo o sucesso reduzido destes não parece ter justificado outras publicações de concertos.



circulavam notícias que atestavam a admiração de Corelli por Jean-Baptiste Lully (o destaque é nosso):

"Le fameux Corelly [...] était pénétré de tant d'admiration pour Lully, qu'il avait fait mettre dans des cadres d'or plusieurs morceaux de ce grand homme, [...] et il les gardait dans son cabinet comme un trésor précieux, **et pour lui servir de modèles**. Ils ont passé à sa mort dans la maison d'Ottoboni."<sup>90</sup>

É sobretudo Wilfrid Mellers quem melhor sintetiza as questões de precedência estilística entre Corelli (e Mascitti, implicitamente) e a escola francesa:

"There was much in Corelli's sonatas that the French could recognize as a native product. It is hardly surprising, considering the high point to which Lully had developed the forms of theatre music, that Corelli should have made use many facets of Lully's work in his classical sonata".<sup>91</sup>

Acreditamos pois que é impossível dizer com algum grau de certeza que determinada obra dos opus 1 e 2 de Mascitti, devido à presença de uma qualquer aparente influência directa francesa, pode ser datada ou atribuída a um período de criatividade do compositor anterior ou posterior à sua chegada à capital francesa, visto a sua linguagem ser, desde a sua formação em Itália, marcada pelo cosmopolitismo de vocabulários e estilos musicais.

A teoria por nós avançada sobre as origens do códice MM62 parece-nos válida, até provas em contrário. No entanto, os únicos factos acima de qualquer dúvida são que a obra de Michele Mascitti encontrou caminho, desde Paris até ao Mosteiro de Santa Cruz onde, por intermédio de D. Jerónimo da Encarnação, foi apreciada e interpretada, contribuindo assim para colocar Portugal simultaneamente na rota da música instrumental italiana, mas apontando também para a possibilidade das ligações musicais entre Portugal e França no século XVIII terem sido mais intensas do que aquilo que somos tradicionalmente levados a supor.<sup>92</sup>

---

90. Pierre de Morand, *Justification de la musique française contre la querelle qui lui a été faite par un allemand et un allobroge [...]*. Paris: 1754. Citado por La Laurencie: 24.

91. Wilfrid Mellers, *François Couperin and the French Classical Tradition*. Nova Iorque: Roy Publishers, 1951. Citado por Dean: 38.

92. Pensamos ser necessário proceder-se a uma investigação cuidadosa sobre as possíveis relações musicais entre Portugal e França no século XVIII. João Pedro d'Alvarenga apresentou no seu artigo "Domenico Scarlatti: o período português (1719-1729)" publicado em 2002 (ver bibliografia) e com base em dados fornecidos por Marie-Thérèse Madroux-França, provas da estadia de Scarlatti em Paris em 1724 e 1725. Tal informação vem – a nosso ver – finalmente esclarecer a mutação da técnica cravística sentida nas obras de alguns compositores franceses, nomeadamente Jean-Philippe Rameau (1683-1764), que acusa nítidas influências Scarlatianas nas

---

suas "Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin" publicadas em Paris 1727/28 mas certamente escritas um pouco antes (ver "Les trois Mains" e a "Gavotte"). É também a partir desta publicação que Rameau decide "simplificar" a tradicional notação para cravo corrente em França, e adoptar a notação usada nomeadamente nos "Essercizi" de Scarlatti, de ca. 1738.

Deveria-se esclarecer também qual a eventual importância da estadia de António da Silva Ayres em Paris, onde se deslocou em 1723 para estudar História Eclesiástica e a língua francesa. Sabemos que desde os 7 anos de idade se dedicava ao estudo de "rabeca, rabecão de quatro, e de sete, flauta, e viola". Ora se o estudo de violino (rabeca), violoncelo (rabecão de quatro - ordens, ou cordas) e viola (guitarra) nos parece possível em Portugal, já a flauta (doce? ou a mais moderna "*traversiére*"?) e sobretudo o "Rabecão de sete" (a nosso ver trata-se de uma descrição um tanto rude de uma "*basse de viole à sept cordes*", ou seja uma viola da gamba francesa) nos parecem escolhas mais tardias, e fortemente influenciadas pela sua permanência em França, onde estes instrumentos se encontravam no seu apogeu. Haveria influências francesas nas suas "Missas, Psalmos, Ladainhas, e Te Deum laudamus, *com diverso género de instrumentos*, que se cantarão com grande applauso dos ouvintes"? E nos "Responsórios do Offício dos defuntos a 8. vozes com todo o género de instrumentos, [...] *para as exequias que a Nação francesa dedicou em a Capella Real de S. Luiz desta Corte à memoria do seu invencivel Monarcha Luiz o Grande*", escritos por Francisco da Costa e Silva? (ver *Silva, Aires António da* e *Silva, Francisco da Costa* em: Rui Vieira Nery, *A Música no Ciclo da "Bibliotheca Lusitana"*). Poderíamos ainda indagar como chegaram a Portugal partituras de óperas de Henry Desmarests, e libretos de óperas de Jean-Baptiste Lully, Marc-Antoine Charpentier, André Campra, entre outros; métodos de dança de Feuillet, ou vários exemplares das obras teóricas de Marin Mersenne, Sébastien de Brossard, J. Ph. Rameau e Diderot (consultar os catálogos das Bibliotecas de Mafra, Évora e Coimbra).

### 3- O Códice MM 63

#### 3.1- Descrição física.

Na página 631 do *APPENDIX* de D. Pedro da Encarnação, encontramos a seguinte descrição:

Apontamentos de Tocatas, Sinfonias, e sonatas de varios Autores. Do uso do P. D. Ieronymo da Encarnação, Escravo de Maria Santissima.

\* He hum Livrinho de 8.º em forma obl. com o Sobred.º Titulo.

[Segue a breve notícia biográfica de Dom Jerónimo da Encarnação que foi já transcrita]

D. Pedro da Encarnação, descrevendo este livrinho em último lugar depois de todos os restantes volumes pertencentes a D. Jerónimo da Encarnação, e ao incluir como apêndice à sua descrição a pequena biografia do "estimavel Padre e Companheyro", parece atribuir a este "Livrinho" um valor para além do material. D. Pedro, enquanto Cantor-mor, deve ter mantido uma próxima relação, não só em termos "profissionais" mas também de amizade, com D. Jerónimo, falecido quando D. Pedro se encontrava fora, nas missões angolanas, o que decerto lhe deixou grande pesar. Este pequeno caderno de apontamentos era um objecto pessoal, em que o valor estimativo "da memória" se parece sobrepor ao valor físico. Lamentavelmente, quando consultamos o actual catálogo de manuscritos musicais da BGUC, deparamos com a ausência de tal livro. Perdeu-se, sem dúvida no seguimento da espoliação da Livraria e da dispersão do seu conteúdo, tal como o livro de "Idéas" para cravo, dois dos livros com sonatas de Carlos de Seixas, ou o fascículo do primeiro violino das sonatas de Corelli.<sup>93</sup> Este "Livrinho de 8.º" seria precioso para o nosso trabalho, não só pelo repertório nele contido, mas também porque, ao fornecer autógrafos seguros pela mão de D. Jerónimo, ajudar-nos-ia a datar e traçar as origens dos restantes manuscritos da BGUC com maior precisão. Nesta biblioteca, e inserido no meio da colecção de D. Jerónimo, encontramos sob a cota MM63 um códice de música instrumental que partilha alguns traços comuns com a descrição do *APPENDIX* citada, pois também ele é um pequeno livro de apontamentos. A divergência de títulos, conteúdos, e de algumas das características físicas dos manuscritos (como o tamanho) dão-nos a certeza de não se tratar do mesmo manuscrito. No entanto, seguramente que

---

93. Consultar os anexos 1 e 2 para a relação dos livros pertencentes à colecção de D. Jerónimo, e para a descrição de alguns dos volumes de música instrumental originários desta colecção e que se encontram hoje na BGUC.

o conteúdo e original função de ambos se assemelham; tal similitude poderá ajudar-nos a provar a associação do códice MM63 à restante colecção de D. Jerónimo.

O MM63 é um manuscrito do século XVIII com formato oblongo, e dimensões aproximadas de 24 (h) X 17.5 (v) cm. A encadernação é em cartão duro, forrado a pele de cor castanho-escuro, e possui alguns dourados na lombada. Ainda que ligeiramente mais pequeno, o aspecto exterior deste códice é em tudo o resto muito semelhante ao códice MM62. Também aqui a encadernação nos parece ser a original; contudo, o processo de encadernação só deve ter ocorrido quando parte – ou a totalidade do códice – estava já escrita. Quatro folhas em branco protegem a folha de título. Estas folhas são da mesma qualidade e fabricante que os primeiros quatro fólhos do códice, nomeadamente a folha de título. O códice foi manufacturado com papéis de qualidades e origens diversas. Por vezes, ao longo do manuscrito a espessura e textura do papel sofre alterações, mas conseguimos perceber que a marca de água é a mesma (ou muito semelhante) da secção anterior (como entre os fólhos 67 e 68).<sup>94</sup>

O códice possui 113 fólhos numerados a vermelho no canto superior direito do rosto de cada fólho; esta numeração é recente (século XX), e é a que usaremos na descrição do manuscrito. Existem vestígios de uma segunda numeração a negro. Esta numeração não é visível em muitos dos fólhos por estes terem sido aparados aquando da encadernação, sendo por essa razão que o códice tem um tamanho ligeiramente inferior ao "Quarto". É difícil afirmar até onde se estendia a numeração inicial; no actual fólho 87 é ainda visível o número 83 da numeração original. A numeração primitiva começava no actual fólho 4 frente. Foram posteriormente acrescentadas ao códice os 4 fólhos iniciais. Estes fólhos são do mesmo papel que as quatro folhas de guarda, o que nos leva a supor que tal acréscimo ocorreu aquando da encadernação. O primeiro fólho não está pautado e ostenta o seguinte título:

C O L L E C Ç A Õ  
DE VARIAS OBRAS  
P A R A A P R A T I C A D O  
CYMBALO.

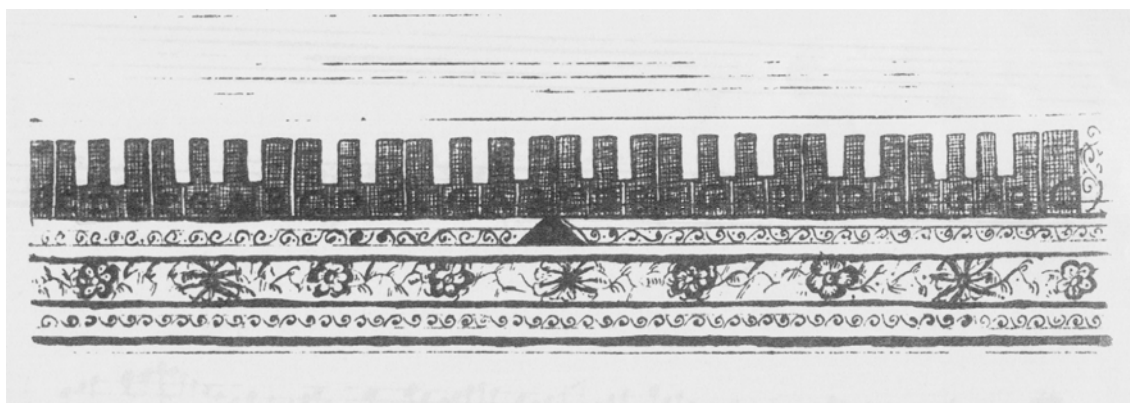
A tinta das letras corroeu completamente o papel, que está apenas "recortado" com a forma das letras. O verso está em branco. O segundo fólho é pautado. No seu verso nada foi escrito, mas na frente foi desenhada uma curiosa representação de um teclado,

---

94. Ver nota de rodapé 47 sobre identificação do papel.

presumivelmente de um cravo, conforme o título da obra. Foi executado à pena, com tinta negra, mas o desenho prévio foi feito a grafite. As pautas, desenhadas anteriormente, foram traçadas a tinta castanho-claro. O teclado tem 30 teclas naturais (a negro) e 20 teclas para as alterações (a branco). Em cada tecla natural encontra-se escrito o nome da respectiva nota, seguindo a notação alfabética (A=lá, B=si, etc.). A extensão total do teclado é de quatro oitavas mais uma nota, de si0 a dó5, sem oitava curta (o órgão de Santa Cruz tem oitava curta; nos órgãos portugueses sem oitava curta a nota mais grave é sempre o dó 1, pelo que o teclado representado é necessariamente o de um cordofone). O centro do teclado (entre si2 e dó3) encontra-se assinalado por um triângulo (seta) negra. Abaixo do teclado encontra-se um friso decorativo em três bandas divididas por faixas escuras; as primeira e última bandas contêm pequenas linhas encurvadas e pontos, como um mero ornamento caligráfico; a banda central apresenta um friso floral. Esta decoração, ainda que de um carácter bastante *naïf* não deixa de sugerir as decorações em papel impresso típicas da decoração de cravos e clavicórdios norte-europeus. Ornamentos caligráficos semelhantes surgirão esparsamente ao longo do códice.

**Imagem 4:** *Representação do teclado no fólio 1 frente do códice MM63.*



As restantes duas folhas acrescentadas ao códice inicial estão pautadas à mão, tal como todos os restantes fólhos; no entanto, as medidas das pautas nos três primeiros fólhos é diferente dos fólhos que imediatamente lhes seguem; estas duas folhas nada tinham escrito aquando da encadernação, e só posteriormente lhes foi apontada alguma música. Ao longo de todo o restante manuscrito os fólhos foram sendo pautados conforme as necessidades do copista, que se limitava a desenhar as linhas em alguns fólhos de cada vez. Deste procedimento resulta uma grande variedade não só de medidas das pautas,

mas também do número de pautas por sistema, e o número de sistemas por página; este último número varia entre dois e oito, mas a norma é de seis pautas em cada página, agrupadas em três sistemas de duas pautas cada. Como auxílio no traçado das pautas foram inicialmente desenhadas duas linhas verticais a grafite, ao longo das margens direita e esquerda dos fólhos. Estas linhas auxiliares, que delimitam a extensão horizontal das pautas aparecem até ao fólho 65 frente; no fólho 65 verso e 66 frente as linhas verticais são traçadas a tinta e depois são abandonadas até ao fim do códice, deixando de se respeitar uma largura fixa de margem, o que contribui para o crescente aspecto anárquico da escrita. Ao longo do códice foi usada tinta de três cores: um castanho muito claro, predominante no início, um castanho mais escuro, predominante no fim, e o negro, que aparece em vários momentos ao longo do códice. Por vezes, na escrita das pautas e das figuras foi usada a mesma tinta; outras vezes as pautas foram traçadas a castanho e as figuras desenhadas a negro ou vice-versa. O códice MM63 apesar de todas estas diferenças físicas não parece originar de diferentes volumes agregados posteriormente, mas antes um volume inicial, ao qual foram sendo acrescentados mais fascículos, conforme a necessidade.<sup>95</sup> Os 113 fólhos encontram-se pautados em ambas as faces, com algumas excepções: a folha de título já descrita; o fólho 10 frente, onde apenas foram traçadas as duas guias a grafite; o fólho 23 verso; o fólho 51, frente e verso, sem pautas e com apenas alguns garatujos; o fólho 88 frente, totalmente vazio. O fólho 113 era inicialmente uma folha de guarda, e por isso também não foi pautado em nenhum dos lados. Neste último fólho (113 frente) apresenta-se escrito aquilo que podemos considerar o único *pertence* do códice:

*por.*

*F.<sup>l</sup> P.<sup>o</sup> da F.<sup>ca</sup>*

O "*p*" de "por", o "*d*" de "da" e ambos os "*FF*" são prolongados nos seus traços por espirais ornamentais, o que faz com que a assinatura ocupe de uma forma e aspecto extravagante grande parte da página. A seguir ao nome surge um "rabisco" que dificilmente pode ser considerado um ornamento caligráfico, composto por linhas curvas sobrepostas, e que parece ter tido origem no desenho de uma chave de sol. Esta assinatura existia já antes de as últimas páginas do manuscrito serem danificadas, pois o último "*F*" está mutilado pelo rasgão. Posteriormente alguém tentou traduzir as iniciais

---

95. Infelizmente não conseguimos analisar a organização dos fascículos deste códice devido não só à encadernação mas também ao precário estado de conservação.

como "por Fr. Pedro da Fonseca", anotando esta interpretação a lápis. Apesar de ser uma leitura possível, nada nos garante que esteja correcta. Na BGUC existe um obituário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (Cód. 1741) onde procuramos em vão um monge com este nome. Como as entradas mais recentes deste obituário datam de 1736 achamos pouco provável que nele se encontre o nome do frade em questão, que seguramente terá morrido posteriormente a essa data. No entanto, ao desfolharmos o obituário apercebemo-nos que dificilmente encontraríamos um frade com o sobrenome Fonseca. Todos os monges adoptavam aquando da sua entrada na ordem um "nome de religião", normalmente sem qualquer relação com o nome usado "no século". Mesmo que o primeiro nome se mantivesse (por ser o nome do santo patrono ou de maior devoção pessoal) dificilmente o nome de família se manteria. É possível referir no entanto a existência de um Frei D. Petrus ab Incarnatione (outro D. Pedro da Encarnação que não o bibliotecário de Santa Cruz) falecido em 1729, e um D. Petrus ab Gloria (D. Pedro da Glória), falecido em 1735. Qualquer um deles podia ter tido na sua posse o códice em questão, ainda que as datas das mortes nos pareçam um pouco prematuras para o manuscrito. Procuramos também algum D. Paulo (outro nome comum português iniciado pela letra P) mas os raros monges com este nome faleceram em datas demasiado antigas para poderem ser relacionados com o manuscrito. Claro que seria tentador associar este D. Pedro da Fonseca a D. Pedro da Encarnação; as datas mas também os dados biográficos conhecidos e já apresentados no primeiro capítulo deste trabalho poderiam suportar esta associação; desconhecemos o nome de família do bibliotecário de Santa Cruz; um cotejo caligráfico com o códice MM241, que sabemos ser da sua mão poderia ajudar a resolver esta associação.<sup>96</sup>

Mais importante para o nosso estudo do manuscrito do que esta assinatura é a ausência do habitual pertence escrito pelo punho de D. Pedro da Encarnação com o texto "Da Livraria do Most.<sup>ro</sup> de S<sup>ta</sup> Cruz de Coimbra" ou similar; esta ausência é excepcional, ao contrário de todos os restantes livros de música oriundos da colecção de D. Jerónimo da Encarnação. O conteúdo deste códice tem no entanto relações directas com os restantes elementos da colecção de D. Jerónimo, não só no tipo de repertório mas inclusivamente em algumas correspondências com alguns dos restantes manuscritos, como veremos aquando da descrição do seu conteúdo. As próprias características físicas do códice, como

---

96. Apesar de não termos qualquer experiência neste campo, consideramos a caligrafia de D. Pedro da Encarnação no códice MM241 muito diferente de qualquer das caligrafias dos copistas envolvidos na elaboração do códice MM63.

a encadernação e os tipos de papel utilizados aproximam-no da demais colecção; pelo menos um dos copistas activos no MM63 – que identificaremos mais tarde com o nome de "professor" – parece-nos ter estado também activo na cópia do MM61. Ahamos pouco provável haver na região de Coimbra outro mosteiro ou instituição religiosa onde se cultivasse música instrumental italiana com tal variedade de fontes como a revelada pelo manuscrito, com a possível excepção da Sé Catedral, estabelecimento que mantinha alguns vínculos musicais com Santa Cruz. Como já foi mencionado, quando D. Jerónimo faleceu em 1780, D. Pedro da Encarnação estava ausente de Coimbra, só regressando dois anos depois, sendo possível que o manuscrito se extraviasse neste período. Ao analisarmos o códice constatamos – pelo título, pelos exercícios de baixo contínuo e cadências, e pelos vários minuets de fácil execução – que o seu foi uso eminentemente pedagógico e, ao contrário de vários dos livros de música instrumental, tem um aspecto bastante usado e deteriorado. Uma hipótese que nos parece ser credível é a do livro ter sido usado em Santa Cruz – provavelmente por D. Jerónimo, visto a sua actividade pedagógica no Mosteiro estar documentada – como material de ensino. O facto de ter passado pelas mãos de um professor e vários alunos poderia explicar convenientemente as diferentes caligrafias e o variado conteúdo, disposto de uma forma ora ordenada, ora caoticamente. Se esta hipótese fosse verdadeira, então a Livraria do Noviciado poderia ter sido um lugar adequado para guardar este códice – visto serem os noviços que com mais probabilidade precisariam de aulas de música. Porém, no Mosteiro os frades eram livres de possuírem nas suas celas uma grande quantidade de livros (como nos revela o exemplo de D. Jerónimo) e o MM63 pode ter circulado entre proprietários privados, passando de mão em mão, e nunca chegando a ser inventariado em nenhuma das livrarias.

O estado de conservação do códice MM63 é preocupante. Os efeitos da humidade foram tão severos que na contracapa a pele se descolou do cartão, e a própria encadernação se separou quase totalmente, não oferecendo já qualquer protecção ao conteúdo. A corrosão do papel resultante da acção da tinta provocou danos muito sérios, abrindo frequentemente orifícios de grandes dimensões; noutros locais, a tinta passou da frente para o verso e vice-versa, dificultando a leitura. A acção corrosiva da tinta foi estimulada pela falta de cuidado dos copistas ao escrever, ao deixarem acumular demasiada tinta no aparo, e usando tinta em excesso para "pintar" as cabeças das notas. Todavia a maior parte do conteúdo é ainda legível. São inúmeras as manchas de gordura, e no fólio 70 é visível uma impressão digital deixada por um dedo engordurado. No fim do



manuscrito (a partir do fólho 89) os efeitos da corrosão são maiores, mas afortunadamente as partes ilegíveis encontram correspondência noutras fontes. A partir do fólho 103 abre-se um orifício no quarto superior direito dos fólhos, que vai aumentando até ao final. Este orifício deveu-se aparentemente ao derrame de um líquido púrpura (vinho?) sobre o papel. No fólho 108 o orifício evoluiu para um rasgão, perdendo-se o canto superior direito; o rasgão vai aumentando de superfície nos fólhos seguintes, tendo-se perdido nalguns casos quase um terço de cada fólho. Os fólhos 108 e seguintes estão também soltos da encadernação. Para além dos "rasgões", extraviaram-se pelo menos dois fólhos do manuscrito. A sonata de Albinoni op. VI n.º7 é interrompida no fim do compasso 19 do seu primeiro movimento no verso do fólho 111, e no fólho seguinte (112 frente) recomeça no compasso 48 do seu quarto andamento.<sup>97</sup> Assumindo que o copista só transcreveu o primeiro e último andamento da obra – como frequentemente fez com outras sonatas do mesmo autor – faltam exactamente 49 compassos; tendo em conta que o copista necessitou de um fólho completo (frente e verso) para escrever os restantes 28 compassos do último andamento, calculamos que falem exactamente 2 fólhos, com cerca de 25 compassos cada. No entanto, nada nos garante que o copista não copiou a sonata integralmente, e nesse caso faltaria muito maior número de fólhos.

### **3.2- Os copistas.**

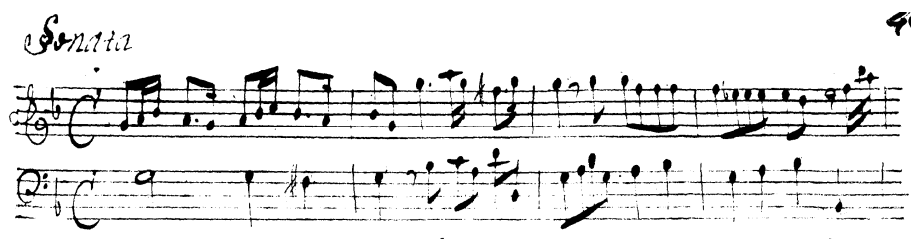
É possível identificar pelo menos três copistas na execução do códice, mas talvez este número seja superior. Um deles, responsável pela escrita da maior parte das obras, parece ter utilizado o códice ao longo de um largo período, testemunhado por diversas alterações na sua caligrafia; no entanto estas diferenças poderão ser atribuídas à presença de outros copistas. No Quadro 7 onde é apresentada a descrição do conteúdo do códice MM63, são indicadas também as obras atribuídas a cada copista. Dois dos copistas parecem ter trabalhado no códice de uma forma mais ou menos simultânea. Um dos copistas é responsável por grande parte dos exercícios iniciais de baixo contínuo (fólhos 4 frente a 15 verso) e pela cópia de 4 obras: um minuete (fólhos 22 frente a 23 frente), duas obras para tecla (fólhos 29 frente a 35 frente), e dois andamentos de uma sonata (fólhos 40 frente a 41 frente). A sua caligrafia caracteriza-se pela nitidez e segurança da escrita e pela clareza do texto musical, apresentado livre de rasuras e quase

---

97. Quando da numeração dos fólhos no século XX esta falta não foi notada.

sem erros. É o único copista a usar no manuscrito a combinação de clave de tiple (dó 1ª linha) e clave de baixo (clave de fá) reservando esta combinação para a anotação de obras para teclado (incluindo os exercícios de baixo cifrado). Esta combinação de claves para música de tecla, típica no século XVII, começou lentamente a ser abandonada ao longo da primeira metade do século XVIII, o que pode fornecer uma indicação suplementar sobre a datação do códice. Sendo este copista a escrever a grande parte dos exercícios de baixo contínuo intitulado-lo "professor", parecendo-nos essa a função por si desempenhada nos seus contributos. De acordo com a notícia biográfica que D. Pedro da Encarnação nos fornece sobre D. Jerónimo da Encarnação somos tentados a identificar este "professor" com D. Jerónimo, sendo seus alunos os três infantes filhos de el-rei D. João V, ou noviços do Mosteiro de Santa Cruz. Alternativamente poderíamos ser levados a tentar identificar a figura do "professor" com o compositor e organista da Sé de Coimbra José António de Oliveira, que como vimos no capítulo 1, "dêo algumas Lições" a D. Jerónimo da Encarnação.

**Imagem 5:** *Exemplo da escrita musical do copista "professor"; fólio 40 frente.*



O copista a quem podemos atribuir a cópia da maior parte das obras deste códice, e a quem atribuímos o nome de "aluno 1" revela na sua caligrafia características opostas ao primeiro copista, demonstrando grande insegurança na escrita musical, que resulta grosseira e garatujada. Ao escrever permanentemente com excesso de tinta no aparato tornou-se num dos principais responsáveis pelo estado actual de profunda degradação do códice, provocada pela corrosão da tinta. Talvez resultante da sua inexperiência e insegurança, uma das suas características mais notáveis é a tendência a mimetizar de uma forma mais ou menos consciente o aspecto gráfico do original, o que nos permite identificar se os seus originais eram manuscritos ou impressos, e neste segundo caso, esta característica torna-se preciosa por nos informar com exactidão sobre as fontes impressas utilizadas. Esta acuidade na imitação dos grafismos não só não o impede de cometer gralhas ou esquecimentos em relação ao próprio texto musical, como frequentemente este procedimento é abandonado a meio de uma obra, restando então

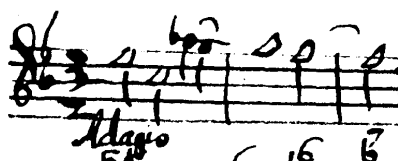
apenas a imprecisão característica da sua escrita; estas alterações, rápidas mas graduais a meio de uma obra, ajudam-nos a precisar de que se trata sempre do mesmo copista. Um dos resultados deste seu talento inato em imitar caligrafias é ser muito inconstante no desenho de certos símbolos gráficos, como as claves: é possível identificar pelo menos três tipos de clave de sol, por vezes utilizados na mesma página, em sistemas sucessivos. No entanto, estas diferenças não são suficientes para afectar o carácter geral da sua caligrafia.

**Imagem 6:** Exemplo da escrita musical do copista "aluno1": reparar no diferente desenho das claves de sol em dois sistemas sucessivos; fólio 35 verso.

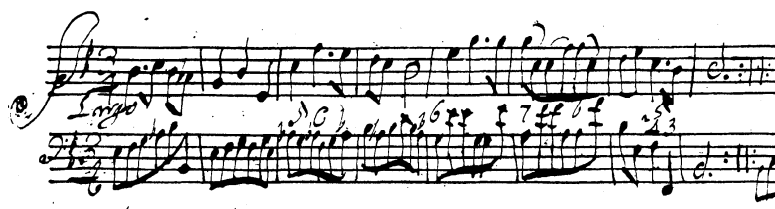


Outra das características da sua caligrafia é a forma peculiar com que desenha as semibreves e a "cabeça" das mínimas, que assumem uma forma triangular; no caso das mínimas, a cabeça é primeiro desenhada com três movimentos do aparo, e a haste é desenhada separada. A partir de um dado momento da mesma obra começa a desenhá-las com um só traço, inicialmente curvo (a cabeça) e depois recto (a haste):

**Imagem 7:** Exemplo da escrita musical do copista "aluno1": reparar no formato "triangular" das mínimas e semibreves; fólio 35 verso.



**Imagem 8:** Exemplo da escrita musical do copista "aluno1": reparar no diferente formato das mínimas (um só traço curvilíneo) e na diferente clave de sol, apenas 2 fólios mais à frente do exemplo anterior; fólio 37 frente.

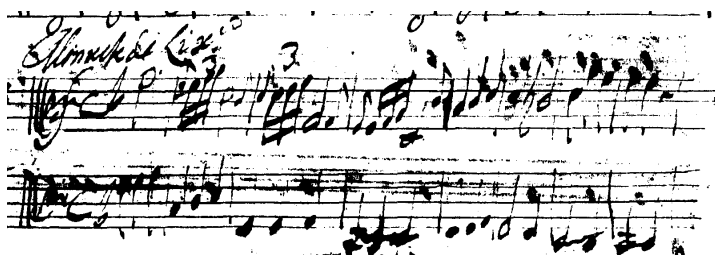


**Imagem 9:** Exemplo da escrita musical do copista "aluno1": o mimetismo de aspectos gráficos originais acompanham uma certa "criatividade caligráfica"; fólio 49 frente.



O terceiro copista, por nós intitulado "aluno 2" parece-nos ser responsável pela cópia de apenas três obras, uma delas incompleta (fólios 2 verso a 3 frente, "Amable"; fólios 79 verso "Minuete Lis<sup>co</sup>" [sic], e 87 verso "Minuete de Lix<sup>co</sup>" [sic]). A sua escrita, também pouco segura é mais miúda e de execução mais delicada. Parece ter intervindo no códice bastante depois dos outros dois copistas, limitando-se a anotar (utilizando uma tinta castanha bastante clara) as obras acima mencionadas em espaços deixados livres pelos copistas anteriores, tais como páginas pautadas deixadas em branco entre obras ou pautas vazias no fim de outras composições. Nos fólios 3 frente, 51 verso e 79 frente aparecem grandes garatujas que lembram vagamente figuras musicais, desenhadas a tinta preta, e em tudo semelhantes aos desenhos de uma criança, tentando imitar a escrita musical. Poderá tratar-se de um vandalismo ocorrido muito posteriormente; no entanto, o fólio 51, entre o segundo e terceiro andamento de uma sonata de Corelli parece ter sido deixado em branco em ambas as faces devido à presença do rabisco (que embora desenhado no verso transparece para a frente do fólio).

**Imagem 10:** Exemplo da escrita musical do copista "aluno 2"; fólio 49 frente.



### 3.3- Identificação do Conteúdo.

O estudo detalhado do códice MM63 comprova que se trata de uma compilação de carácter pedagógico, reunindo um conjunto de obras (composições e exercícios) usadas sobretudo num processo de aprendizagem do "Cymbalo", não tanto enquanto instrumento solista, mas sobretudo como instrumento usado na realização do baixo contínuo. Parece-nos que o manuscrito foi também usado na aprendizagem do violino, ao qual se destina a maior parte do repertório, e mesmo da arte da composição: alguns minuets são claramente exercícios, rasurados, emendados, e permanecendo ainda assim com vários erros. A par com este objectivo principal foram sendo acrescentadas outras obras, copiadas para preservação das mesmas ou para mais aprofundado estudo. Daqui resulta o facto deste códice apresentar uma maior mistura de estilos, géneros e épocas que os outros livros manuscritos, que se apresentam como cópias "limpas" destinadas à preservação de repertório, e por isso dedicadas maioritariamente a um género específico (MM60, MM61 e MM64), ou a um autor predominante (MM57, MM58) ou mesmo exclusivo (MM62). O MM63 é um livro de trabalho, onde o professor – identificado pela caligrafia segura, limpa e rigorosa – anota obras e exercícios para serem estudados (e mesmo completados) pelo aluno, e onde este aponta as obras sugeridas pelo mestre, copia exercícios ou as suas músicas favoritas, e ensaia os seus primeiros passos na arte de compor, garatujando numa caligrafia suja e descuidada. Este carácter pedagógico, mais evidente no manuscrito em questão, não está contudo ausente dos restantes códices e, inclusive, parece ser subjacente à escolha e aquisição de alguns dos livros impressos (ver capítulo 1). A descrição do conteúdo do códice MM63 é apresentada no Quadro7:



**Quadro 7:** Conteúdo do códice MM63.

fólio	autor	obra		instrumento	estado	tonal.	comp.	claves	copista
2v-3f	anónimo	Amable		?	incompleto	fá M	3/4	violino/baixo	aluno 2
3f-3v	anónimo	[Minuete]		violino/bc	completo	si <b>b</b> M	3/4	violino/baixo	aluno 1
4f-15v	exercícios de baixo contínuo ( <i>fólio 10f em branco</i> )					várias	vários	tiple/baixo	professor
16f-21v	exercícios de baixo contínuo ( <i>fólio 19f em branco</i> )					várias	vários	tiple/baixo	aluno 1
22f-23f	[Arcangelo Corelli]	Menuet [Op. 6, nº 9, 6º and. "Minuetto - Vivace"]		violino/bc ou cravo solo	completo (violino 1º e baixo del concertino)	dó M	3/8	violino/baixo	professor
23f	anónimo	Minuete		violino/bc	completo	sol m	3/4	violino/baixo	aluno 1
23v	<i>em branco</i>								
24f	anónimo	[Minuete]		violino/bc	completo	sol m	3	violino/baixo	aluno 1
24f-24v	anónimo	[Minuete]		violino/bc	completo	ré M	3	violino/baixo	aluno 1
24v	anónimo	[Minuete]		violino/bc	completo	ré M	3	violino/baixo	aluno 1
25f	anónimo	[Minuete]		violino?/bc	completo	ré M	3/4	violino/baixo	aluno 1
25v	anónimo	[Minuete]		violino/bc	completo	ré M	3	violino/baixo	aluno 1
25v-26f	anónimo	[Minuete]		violino/bc	completo	mi m	3	violino/baixo	aluno 1
26f	anónimo	[Minuete]		violino/bc	completo	ré M	3	violino/baixo	aluno 1
26v	anónimo	[Minuete]		violino/bc	completo	ré M	3	violino/baixo	aluno 1
26v-27f	anónimo	sem indicação	sem indicação (Allegro?)	violino/bc	extracto? (só um andamento)	dó m	2/4	violino/baixo	alun 1 ou 3
27v	anónimo	Minue[te]		violino/bc	completo	sol m	3/4	violino/baixo	alun 1 ou 3
28f	anónimo	Minuete		violino/bc	completo	lá m	3	violino/baixo	aluno 1
28f-28v	anónimo	Minuet		violino/bc	completo	lá M	3/4	violino/baixo	aluno 1
28v	anónimo	Minuete – correspondência em MM64, fólio 5v		violino/bc	completo	fá M	3/4	violino/baixo	alun 1 ou 3
29f-31v	anónimo [Nicolaus Vetter?]	[Fuga ex C]		órgão/ cravo	completa	dó M	C	violino/baixo	professor

32f	anônimo [Johann Pachelbel?]	[Ária com variações]	Aria	cravo/ órgão	completa?	dó M	C	tiple/baixo	professor
32v			Variatio 1.				C		
33f			Variatio 2.				12/8		
33v			Variatio 3.				C		
34f- 34v			Variatio 4.				24/16		
34v- 35f			Variatio 5.				C		
35v- 36f	Johann Christoph Pepush	Sonata 31 de Pepush	Adagio	violino/bc	completa	dó m	3/2	violino/baixo	aluno 1
36f- 36v			Allegro			dó m	¢		
37f			Largo			mi b M	3/4		
37v- 38f			sem indicação			dó m	2/4		
38v- 39f	Tomaso Albinoni	Sonata 5 de Albinoni opera 6 <sup>a</sup>	Grave Adagio	violino/bc	incompleta - faltam 2º e 3º andamentos	fá M	C	violino/baixo	aluno 1
39f- 39v			Alegro[sic]			fá M	3/4		
40f	anônimo	Sonata	[Adagio?]	violino?/bc ou cravo solo	incompleta? (faltam 3º e 4ºandamentos?)	sol m	C	violino/baixo	professor
40v- 41f			[Allegro?]			sol m	C		
41v- 42f	Tomaso Albinoni	Sonata 6 de Alninoni opera 6 <sup>a</sup>	Grave Adagio	violino/bc	completa	lá m	C	violino/baixo	aluno 1
42f- 44f			A[lle]gro			lá m	[C]		
44v			Adagio			dó M	3/4		
45f- 46f			Allegro			lá m	2/4		
46v- 47f	Tomaso Albinoni	Sonata 8 de Alninoni opera 6 <sup>a</sup>	Grave	violino/bc	incompleta - faltam 2º e 3º andamentos	mi m	C	violino/baixo	aluno 1
47f- 48v			Alegro [...]			mi m	3/4		



49f-50v	Arcangelo Corelli	SONATAIII CORELA [sic]	Adagio	violino/bc	completa.      * sistema extra no 1º e 3º andamentos para os ornamentos;	dó M	C	violino*/ violino/baixo	aluno 1
51f-51v			<i>em branco</i>			<i>em branco</i>			
52f-53v			Allegro			dó M	C	violino/baixo	
54f-55v			Adagio			lá m	3/4	violino*/ violino/baixo	
56f-57v			Allegro			dó M	C	violino/baixo	
57v-59f			Allegro			dó M	12/8	violino/baixo	
59v-60f	Arcangelo Corelli	SONATA;V; CORELLA [sic]	Adagio	violino/bc	completa      * sistema extra no 1º e 3º andamentos para os ornamentos;	sol m	C	violino*/ violino/baixo	aluno 1
60v-62f			Vivace			sol m	3/8	violino/baixo	
62v-63v			Adagio			sib M/ sol m	3/4	violino*/ violino/baixo	
64f-65v			Vivace			sol m	3/4	violino/baixo	
65v-66v			[Allegro]			sol m	viol:[C] 12/8 bc: C	violino/baixo	
67f-67v	Arcangelo Corelli	SONATA VIII CORELLA [sic]	Perludio [sic] Largo	violino/bc	completa	mi m	C 3/4	violino/baixo	aluno 1
67v-68f			Alamande Alegro [sic]			mi m	C	violino/baixo	
68f-68v			Sarabanda largo			mi m	3/4	violino/baixo	
68v-69v			Giga alegro [sic]			mi m	viol: [C] 12/8 bc: C	violino/baixo	

70f	Arcangelo Corelli	SONATA X CORELLA	[Preludio Adagio]	violino/bc	completa	fá M	C	violino/baixo	aluno 1
70v-71f			Alamande [sic] A <sup>ro</sup> [Allegro]			fá M	C		
71f-71v			Sarabanda largo			fá M	3/4		
71v			gavote alegre [sic]			fá M	C		
72f-72v			[Giga Allegro]			fá M	viol: 6/8 bc: 2/4		
73f-73v	Pietro Paolo Capellini	1(?) Sonata del Sig. <sup>re</sup> (?) Pietro Paolo Capellini	Adagio	violino/bc	completa.	fá M	C	violino/baixo	aluno 1
73v-75f			All. <sup>o</sup>			fá M	C		
75f-75v			Adagio			ré m/fá M	C		
75v-76f			All. <sup>o</sup>			fá M	3/8		
76f-77f	Carlo Amborgio Lonate	Sonata sesta Del. P. <sup>to</sup> Carlo Amborgio Lonate	Adagio - Presto - Adagio - Presto	violino/bc	completa	ré M	C	violino/baixo	aluno 1
77f-78f			Vivace			ré M	C		
78f-78v			Adagio			ré M	C		
78v-79v			All. <sup>o</sup>			ré M	12/8		
79v	anónimo	Minuete Lix.? (Lisc.º?) correspondência em MM64, fólho 50-50v		violino/bc?	completo	lá m	C [sic] (3/4)	violino/baixo	aluno 2
80f	anónimo	Minuete de dois violines [sic]		2violinos/bc	completo	ré M	[3/4]	violino/violino/baixo	aluno 1
80f-80v	anónimo	Minuete		2 violinos/bc	completo	si <b>b</b> M	3	violino/violino/baixo	aluno 1
80v-81f	anónimo	Minuete		2 violinos/bc	completo	ré M	3	violino/violino/baixo	aluno 1
81f-81v	anónimo	Minuete		2 violinos/bc	completo	ré M	[3/4]	violino/violino/baixo	aluno 1

81v- 82f	Arcangelo Corelli	Sonata 8 Opera 1ª Corelli	[Grave]	2 violinos/ violoncelo/ bc	completa	dó m	C	violino/ violino/ baixo/baixo	aluno 1
82f- 82v			All.º			dó m	C		
83f- 83v			Largo			dó m	C		
83v- 84v			Vivace			dó m	3/4		
84v- 87f	Exercícios de Cláusulas e Pontos Acidentais					várias	---	violino/tenor violino/baixo	aluno 1
87f	anónimo	Minuete de Lix. <sup>co</sup> [?]		violino/bc?	completo	fá M	C [sic] (3/4)	violino/baixo	aluno 2
87v	anónimo [compositor alemão ou inglês?]	sem indicação	sem indicação	violino?/bc	incompleto? (só 1 andamento?)	sib M	2/4	violino/baixo	aluno 1
88f	<i>em branco</i>								
88v- 89f	Tomaso Albinoni	Sonata 9 de Albinoni 6ª opera	Grave Adagio	violino/bc	completa	sol M	C	violino/baixo	aluno 1
89f- 91f			Alegro [sic]			sol M	C		
91f- 91v			Adagio			mi m	3/4		
91v -93f			Allegro			sol M	2/4		
93v- 94f	Tomaso Albinoni	Sonata 11 de Albinoni 6ª opera	Grave adagio	violino/bc	completa	lá M	C	violino/baixo	aluno 1
94f- 96f			Allegro			lá M	C		
96f			Adagio			fá# m	3/4		
96v- 98f			All[e]gro			lá M	3/8		
<i>Fin</i>									

98v-99f	Tomaso Albinoni	Sonata 12 de Albinoni opera 6 <sup>a</sup>	Grave Adagio	violino/bc	completa	si <b><i>b</i></b> M	C	violino/baixo	aluno 1
99v-101v			Alegro [sic] [assai]			si <b><i>b</i></b> M	C		
101v-102f			Adagio			sol m	3/4		
102v-104f			Alegro [sic]			si <b><i>b</i></b> M	12/8		
104v-105f	Tomaso Albinoni	Sonata 2 de Albinoni opera 6. <sup>a</sup>	Grave Adagio	violino/bc	incompleta (faltam 2º e 3º andamentos)	sol m	C	violino/baixo	aluno 1
105v-107f			[Allegro]			sol m	3/8		
107v-108f	Tomaso Albinoni	[Sonata 4 de Albinoni opera 6 <sup>a</sup> ] (quase ilegível)	[Grave Adagio] (quase ilegível)	violino/bc	incompleta (faltam 2º e 3º andamentos)	ré m	C	violino/baixo	aluno 1
108v-110f			[Allegro]			ré m	3/4		
110v-111v	Tomaso Albinoni	[Sonata 7 de Albinoni opera 6 <sup>a</sup> ]	[Grave Adagio]	violino/bc	incompleta (1º andamento: o título e o 1º compassos foram rasgados, faltam compassos 20 e 21; faltam 2º e 3º andamentos; 4º andamento: faltam compassos 1 a 47)	ré M	C	violino/baixo	aluno 1
112f-112v			[Allegro]			ré M	2/4		

### 3.4- As Sonatas de Tomaso Albinoni.

O compositor melhor representado no códice MM63 é o veneziano Tomaso Albinoni (1671-1750). O códice contém cópias integrais ou parciais de 9 sonatas (n.<sup>os</sup> 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11 e 12) da sua *Opera Sesta*, "Trattenimenti armonici per camera a violino, violone e cembalo". A mais antiga edição conhecida desta obra foi publicada em Amsterdão cerca de 1710/11 por Estienne Roger. Desconhece-se se existiu uma edição italiana anterior, hoje desaparecida. A *Opera Sesta* de Albinoni conheceu uma edição em Londres por John Walsh em 1718 e uma reedição em 1738. Tal como em outras colecções de sonatas para violino solo do início do século XVIII, espera-se reconhecer nesta obra a influência da *Opera Quinta* de Corelli como ascendência estilística predominante. Todavia, ainda que Albinoni evidencie a sua capacidade para manusear com segurança a herança corelliana, revela sobretudo a especificidade do seu estilo, assumido nesta colecção como uma ligação amadurecida entre o classicismo e o equilíbrio formal romanos e o *cantabile* pleno de lirismo da escola veneziana. As doze sonatas (*trattenimenti*) ainda que especificamente destinadas "*per camera*", não incluem qualquer andamento com título de dança e obedecem ao esquema estrutural de quatro andamentos, alternando a sucessão de tempos: lento – rápido – lento – rápido. Albinoni contribui nesta colecção para a indiferença formal característica da sonata do início do século XVIII, que abandona progressivamente as compartimentações tradicionais de *camera* e *chiesa*. Os andamentos iniciais são indicados na sua maioria como "*Grave Adagio*", ou seja: um carácter sério e majestoso aliado a uma interpretação "*ad agium*": com liberdade expressiva. Os segundos andamentos, escritos em forma binária, apresentam normalmente um tratamento imitativo do material motivico, e mesmo alguma polifonia "cordal" na parte do violino – uma síntese equilibrada entre a *Allemanda* e os andamentos fugados da sonata *da chiesa*. Os terceiros andamentos, na sua maioria em compasso ternário, apresentam-se como o culminar de um lirismo quase vocal que tão bem caracteriza o estilo maduro de Albinoni, enquanto os últimos andamentos oferecem o contraste necessário e esperado, em ritmo ternário e tempos vivos, com o carácter de Gigas ou de Minuetes, ainda que assim não sejam nomeados.<sup>98</sup>

---

98. Sobre o estilo musical de Albinoni ver: Michael Talbot, *Tomaso Albinoni: The Venetian Composer and his World*; Capítulo 3 "Albinoni's Musical Style", e capítulo 6 "The Mature Instrumental Works, 1701-1714".

Para identificar a edição que serviu de original à cópia de Coimbra, comparámos o manuscrito com as duas impressões já mencionadas, e que são as únicas existentes:

1. "TRATTENIMENTI ARMONICI / *Per Camera, Divisi in* / DODICI SONATE / à Violino, Violone e Cembalo / CONSACRATI ALL' ILL<sup>MO</sup> & ECC<sup>MO</sup> SIGNORE / GIO FRAN<sup>CO</sup> ZENO / *NOBLE VENETO* / *Da* / TOMASO ALBINONI / Musico di Violino / *OPERA SEXTA*. / A AMSTERDAM / *Chez Estienne Roger &c Le Cene Libraire*." (ca. 1710/11). Identificaremos esta edição como "Amesterdão".

2. "Trattenimenti Armonici / *Per Camera Divisi in* / DODICI SONATA [sic] / *Da* / Thomaso Albinoni / *Opera Sexto*. [sic] / *An Entertainment of Harmony / Containing / Twelve SOLOS or SONATAS for a VIOLIN / with a THROUGH BASS for the / HARPSICORD* [sic] *or BASS VIOLIN / Compos'd by / THOMASO ALBINONI / Opera Sexta* " (Londres, ca. 1718 ou ca. 1738). Identificaremos esta edição como "Londres".

Todas as sonatas de Albinoni no MM63 são de difícil leitura, devido sobretudo à escrita caótica do copista. A caligrafia é tremida e incerta, e os compassos são desalinhados e demasiado apertados. São inúmeros os borrões resultantes do excesso de tinta, que a corrosão do papel em vários locais. Se as notas e ritmos são transmitidos com um relativo rigor, o mesmo não se passa com as ligaduras e as cifras do contínuo. A dificultar ainda mais a identificação das fontes, há a acrescentar que a edição de Londres apesar de pirateada é extremamente rigorosa, não diferindo aparentemente em nada da edição de Amesterdão. Através dos pormenores a seguir descritos foi possível descobrir que a edição que serviu de fonte à cópia de Coimbra foi a edição original (ou uma possível mas não comprovada reedição mais tardia) de Amesterdão:

- a) sonata 2, 1º andamento, compasso 8, 1º tempo do baixo: a cifra do contínuo em Amesterdão e em Coimbra é 7-6; em Londres falta o 7;
- b) sonata 5, 1º andamento, compasso 1, 3º tempo do baixo: a cifra do contínuo é em Amesterdão e em Coimbra  $\frac{4}{2}$ ; em Londres a cifra aparece invertida:  $\frac{2}{4}$ ;
- c) sonata 5, 1º andamento, compasso 14, 3º tempo do violino: em Amesterdão e em Coimbra as semicolcheias si4 – sol4 têm sobre si uma ligadura; a ligadura falta em Londres;
- d) sonata 5, 4º andamento, compasso 43, 1º tempo do violino: o si3 tem um bemol de precaução em Amesterdão e em Coimbra (o si é natural dois compassos antes); em Londres não existe esta alteração de precaução;

- e) sonata 6, 2º andamento, compasso 32, 4º tempo do violino: a segunda semicolcheia é um fá#4 na edição em Amesterdão e em Coimbra; em Londres falta o sustenido;
- f) sonata 6, 2º andamento, compasso 33, 3º tempo do violino: na última semicolcheia a edição de Londres acrescenta um sustenido de precaução; em Amesterdão e Coimbra não existe nenhuma alteração.
- g) sonata 6, 2º andamento, compasso 41, 2º tempo do baixo: a cifra em Amesterdão e em Coimbra é um  $\text{♯}_4$ ; em Londres o seis está traçado:  $\text{♯}_4$ .

Seria possível encontrar ainda outras diferenças; consideramos no entanto que estas são suficientes para provar a filiação de Coimbra na edição de Amesterdão.

Há outras particularidades na cópia de Coimbra que merecem ser referidas. Se as sonatas 6, 9, 11, e 12 foram transcritas integralmente, das sonatas 2, 4, 5, 7 e 8 foram apenas copiados invariavelmente o primeiro e o último andamento. Tal selecção não nos parece aleatória, ou devida a um factor externo, como uma momentânea falta de papel. Supomos antes ter uma relação directa com a utilização prática a que se destinavam as sonatas. Se esta fosse exclusivamente pedagógica, poderiam os andamentos seleccionados ser os únicos que interessassem ao professor no processo de aprendizagem. Não encontramos nenhuma razão específica que justificasse esta escolha na parte do baixo contínuo, como uma maior simplicidade na cifragem, o que poderia ser um motivo válido para a selecção, sendo este manuscrito uma "Collecção de varias obras para a pratica do cymbalo"; os segundos andamentos das sonatas são claramente os mais exigentes para o violino, podendo por isso ser julgados demasiado difíceis para um aluno. A selecção resultou mais provavelmente de uma questão de gosto: uma clara predilecção por andamentos vivos em ritmo ternário é claramente expressa no conteúdo deste e de outros manuscritos da colecção de D. Jerónimo (MM61 e MM64) em que superabundam os Minuetes. Os últimos andamentos das sonatas 2 (3/8, Allegro), 4 (3/4, Allegro), 5 (3/4, Allegro), e 8 (3/4, Allegro) podem ser facilmente caracterizados como versões mais ou menos rápidas do Minuete. Desta selecção apenas o quarto andamento da sonata 7 (2/4, Allegro – sempre em tercinas) se aproxima do ritmo da Giga (outra dança favorecida em Portugal)<sup>99</sup> tal como os andamentos finais das sonatas 1, 3 e 10, não incluídos no MM63. No caso específico da sonata 7 não sabemos quantos andamentos foram efectivamente copiados, devido à perda de duas ou mais páginas do

---

99. A par do Minuete, a Giga é a única dança de corte do século XVIII que aparece com regularidade em obras portuguesas do período, nomeadamente nas sonatas de Carlos de Seixas.

manuscrito (ver descrição física do código). Se às sonatas 6, 9, 11, 12 (e eventualmente 7) foi reconhecido o seu global valor, as restantes sonatas, apenas parcialmente copiadas, podem ter sido utilizadas na Igreja como "Tocatas" em dois andamentos, ou mais provavelmente como música de recreio e dança, fazendo assim jus ao seu título original de *trattenimenti*, ou entretenimentos.

Tal como veremos em relação às obras de Corelli transcritas neste código, o copista (ou o seu tutor) parece ter tido o conhecimento (ou a intuição) que o levou a seleccionar e copiar as obras de cada colecção que atingiram maior divulgação e celebridade. A sonata op.6 n.º 6 devia ter atributos que a faziam particularmente adequada ao ensino da realização do baixo cifrado – provavelmente o original e principal uso da sonata no código de Santa Cruz; esta obra foi usada por Johann Sebastian Bach como material didáctico para a aprendizagem do baixo contínuo como demonstra a cópia de Heinrich Nikolaus Gerber, corrigida pelo próprio Bach.<sup>100</sup> A mesma sonata 6 aparece transcrita "*per traversier solo e basso*" na colecção Füstenberg, no Schloss Herdringen (Alemanha) e, juntamente com a sonata 9, numa transcrição para flauta doce e baixo contínuo na Biblioteca Palatina de Parma.<sup>101</sup>

### 3.5- As Sonatas de Arcangelo Corelli.

No conteúdo do código MM63 destaca-se a inclusão de quatro sonatas para violino e baixo contínuo extraídas da *Opera Quinta* de Corelli – sonatas n.ºs 3, 5, 8 e 10 – e uma sonata para dois violinos, violoncelo e contínuo do mesmo compositor, op.1 n.º8. A colecção de D. Jerónimo da Encarnação incluía os quatro livros de sonatas *a tre* de Corelli; supomos que possuía também uma edição da obra mais influente e divulgada de Arcangelo Corelli, a sua *Opera Quinta*. No manuscrito estão só copiadas quatro sonatas do Opus V – um terço da obra, e por isso uma quantidade por si só significativa; pelas características da cópia podemos afirmar que estas foram reproduzidas directamente a partir de uma das publicações originais existentes. Comparamos o manuscrito com três edições da obra:

---

100. Jesper Boje Christensen, *18<sup>th</sup> Century Continuo Playing: A Historical Guide to the Basics*: 101 e seguintes.

101. Giuliano Furlanetto, Prefácio à edição fac-similada de: Tomaso Albinoni, *Trattenimenti Armonici [...]*.



1. "PARTE PRIMA / SONATE A VIOLINO E VIOLONE O CIMBALO / DEDICATE ALL ALTEZZA SERENISSIMA ELTTORALE DI / SOFIA CARLOTTA / ELETTRICE DI BRANDENBURGO [...] DA ARCANGELO CORELLI DA FUSIGNANO / OPERA QUINTA" e "PARTE SECONDA / PRELUDII ALLEMANDE / CORRENTI [...]"; por Gasparo Pietra Santa [Roma, 1700]. Primeira edição da obra, que identificaremos como "Roma".

2. "SONATE / a Violino e Violone o Cimbalo / Di / ARCANGELO CORELLI / Da Fusignano / OPERA QUINTA / Parte Prima / Troisième Edition ou l'on a joint les agréemens / des Adagio de cet ouvrage, composez par / M.<sup>r</sup> A. Corelli comme il les joue"; por Estienne Roger, Amsterdam 1710 (duas reimpressões de ca. 1723). Apenas tivemos acesso à "Parte Prima", pelo que só podemos cotejar as sonatas 3 e 5; identificaremos esta edição como "Amesterdão".

3. "XII / Sonata's or Solo's / for a / Violin a Bass Violin or Harpsicord [sic] / Compos'd by / Arcangelo Corelli. / His fifth / OPERA. / This edition has ye advantage of haveing ye Grces to all ye Adagio's / and other places where the Author thought proper by / Arcangelo Corelli. / [...] / LONDON", John Walsh, ca. 1733 (uma reimpressão de uma edição de ca. 1711). Identificaremos esta edição como "Londres".

A cópia de Coimbra inclui, nos andamentos lentos das sonatas 3 e 5, as ornamentações atribuídas a Corelli e apenas impressas pela primeira vez nas edições de Amesterdão e Londres acima referenciadas. A edição de Roma foi assim automaticamente excluída como possível fonte. As características do trabalho do copista ("aluno 1") ao mimetizar o aspecto gráfico do original, são uma mais valia para a identificação das fontes. A edição de Londres foi assim facilmente identificada como tendo servido de original à cópia de Coimbra. Apesar de as edições de Amesterdão e Londres serem bastante semelhantes – Walsh pirateou a edição de Roger e não a edição original italiana – as publicações diferem em alguns pontos a seguir analisados. Quase todos os exemplos apresentados são retirados da sonata 3, uma vez que é aquela em que o copista tende a ser mais metuculozo a imitar os pormenores tipográficos. Partimos do princípio que as quatro sonatas foram copiadas da mesma fonte, e de facto encontramos pormenores que o confirmam:

*a) Quantidade e colocação das cifras.*

A edição de Londres tem a particularidade de omitir todas as cifras do baixo continuo nos andamentos lentos (e ornamentados), sendo esta a diferença mais notória entre as duas publicações. Em Coimbra, nenhum dos andamentos lentos das sonatas 3 e 5 tem cifras, tornando assim óbvia a sua filiação. Nos restantes andamentos, enquanto a edição de Amesterdão mantém sempre as cifras acima da linha do baixo, a edição de Londres tem

as cifras umas vezes acima e outras vezes abaixo da linha do contínuo, dependendo do espaço existente entre esta e a linha do violino. O manuscrito de Coimbra segue escrupulosamente a colocação das cifras da edição de Londres, mesmo quando seria mais conveniente alterar a disposição das mesmas por uma questão de espaço e legibilidade.

*b) "Angulosidade" da escrita musical.*

O direccionamento das hastes e o agrupamento das colcheias e semicolcheias em grupos de duas ou quatro notas é sistematicamente idêntico entre as duas edições (e também em Coimbra); Londres tende contudo a apresentar algumas das hastes das semicolcheias ultrapassando as barras horizontais que as unem. Isto deve-se sobretudo ao carácter pouco flexível e mecânico do traço do gravador, que contrasta com a fluidez da gravura de Roger. Esta "angulosidade" da escrita de Londres é um pormenor gráfico imitado pelo copista de Coimbra; ver sonata 3, 1º andamento, compasso 9; sonata 3, 2º andamento, compassos 7 e 8.

*c) Traçado das ligaduras.*

Como mencionamos a propósito das obras de Mascitti no MM62, em qualquer edição ou manuscrito musical dos séculos XVII/XVIII as ligaduras são quase sempre desenhadas com uma variável margem de precisão. Na edição de Londres as ligaduras são muito arqueadas e gravadas com um certo afastamento em relação às notas a que se referem. O copista de Coimbra, que tende a esquecer-se de desenhar as ligaduras, quando o faz, imita a curvatura, início e término idêntico à edição de Londres: ver sonata 3, 1º andamento, compassos 18 e 19.

*d) Forma da letra.*

O copista de Coimbra tende a imitar o tipo de letra usado em Londres nos títulos e outras palavras, como "*Arpeggio*" ou "*Tasto Solo*" que ocorrem em certos andamentos. Também a colocação da indicação do andamento, acima da pauta do violino – e não a meio do sistema como em Amesterdão – é observada em Coimbra, pelo menos inicialmente; ver sonata 3, 1º andamento, compasso 1; sonata 3, 2º andamento, compassos 1, 42 e 46.

*e) Mudança de sistema.*

Ambas as publicações são idênticas, mas com algumas excepções significativas. Logo no início da sonata 3 em Londres, Walsh vê-se obrigado, por falta de espaço, a mudar de sistema a meio do segundo compasso do primeiro andamento; em Amesterdão Roger calculou melhor o espaço, conseguindo escrever dois compassos completos no primeiro

sistema. Curiosamente, o copista de Coimbra, apesar de ter espaço mais do que suficiente para escrever os dois compassos completos, muda de sistema a meio do 2º compasso, preenchendo o espaço deixado vazio no primeiro sistema com ornamentos caligráficos muito semelhantes aos usados no desenho do teclado (fólio 1 do códice).

Identificada a fonte destas obras – ainda que não tenhamos encontrado nos escritos de D. Pedro da Encarnação nem nos catálogos da BGUC vestígios de qualquer edição da *Opera Quinta* de Corelli – compete-nos ainda referir alguns outros pormenores sobre a cópia das sonatas no MM63. Neste códice as sonatas de Corelli aparecem invariavelmente identificadas como "Sonata [...] Corel[l]a". Este erro na grafia do nome pode indiciar desconhecimento ou pelo menos pouca familiaridade com o compositor. Manuel Joaquim, nas "Fichas Verdes", considera ser um adjetivo: "sonata corela" significaria "sonata do Corelli", o que nos parece uma interpretação forçada e sem equivalentes na época, pelo menos por nós conhecidos. Na folha de título da edição de Londres o nome de "Arcangelo Corelli" surge escrito duas vezes em caracteres bem visíveis; no entanto não sabemos se o original usado pelo copista de Coimbra possuía folha de título.<sup>102</sup> O aportuguesamento de palavras italianas é frequente no MM63 (e como vimos antes, no códice MM62), em que "*Alegro*" é dado por "*Allegro*", e "*Alamanda*" por "*Allemanda*". A transformação do "l" final num "a" é facilmente justificado pela corrupção oral (abertura da vogal), motivado pela quase total ausência de substantivos portugueses a terminar em "l". No entanto esta forma particular de aportuguesamento de "Corelli" pode ser um fenómeno específico de Santa Cruz de Coimbra. Os cônegos estavam decerto familiarizados com as obras de um frade capuchinho espanhol da Província de Navarra, Leitor de Teologia, chamado Jayme de Corella. D. Pedro da Encarnação regista na sua *BIBLIOTHECA* três obras de Jayme de Corella, entre elas a sua "Practica de el confessorário [...]" publicada em Lisboa em 1695; no *INDEX* ambos os autores aparecem mencionados na mesma página. Esta aparentemente insignificante alteração no nome do compositor pode no entanto reforçar a associação do códice MM63 a Santa Cruz de Coimbra, e particularmente, a D. Pedro da Encarnação, que não deixamos de considerar um eventual candidato à posse do códice.

A escolha das sonatas do opus V de Corelli para integrarem um manuscrito principalmente votado ao ensino parece-nos fruto de um conhecimento musical profundo

---

102. Curiosamente, existe uma edição inglesa (por Richard Meares, Londres, 1712) em que o nome de Corelli aparece deturpado na página de título para Corelle. Marx: 178.

e de uma sábia experiência pedagógica. A importância da obra de Corelli, para além do seu valor musical intrínseco, parece-nos exemplarmente sumariada num artigo de Neal Zaslaw:

"[...] the op.5 sonatas continued to be performed and to be used as teaching pieces. Their pedagogical value lay, presumably, in three areas: (1) as études [...]; (2) as compositional models [...]; (3) as a basis for improvisation [...]"<sup>103</sup>

A estes três pontos deveríamos acrescentar o seu valor na formação de continuístas, tal como se depreende de um dos usos do códice de Coimbra, mas também de outros testemunhos contemporâneos: Jean-Phillipe Rameau, na sua "Dissertation sur les différents méthodes d'accompagnement pour le clavecin, ou pour l'orgue" de 1732, apresenta o "*Adagio*" da sonata 3 como exemplo de perfeição na condução harmónica.<sup>104</sup> Da "*Prima Parte*" da *Opera Quinta* as sonatas 3 e 5 só foram ultrapassadas em fama, se tivermos em conta o número de cópias manuscritas e o número de versões ornamentadas escritas no século XVIII, pela sonata 1. Numa data tão avançada como 1817 a 2ª edição do tratado de Violino de Francesco Galeazzi incluía ornamentações do terceiro andamento da sonata 3. Também a "*Giga*" da sonata 5 inspirou um conjunto de variações publicado cerca de 1780 em Londres por John Preston<sup>105</sup>. Quanto à "*Gavotta*" da sonata 10

"foi a que inspirou o maior número de variações ainda hoje existentes – ao ponto de, no decorrer do século XVIII, se tornar um "género" em si mesma – sem dúvida devido à sua construção magnificamente equilibrada".<sup>106</sup>

O exemplo mais conhecido da grande popularidade desta "*Gavotta*" é sem dúvida "L'Arte dell'Arco, o siano cinquanta variazoni per violino, e sempre collo stesso basso, sopra alla piú bella Gavotte del Corelli" (Nápoles, 1786; publicada anteriormente em Paris em 1757 só com 38 variações) de Tartini; poder-se-ia citar ainda um conjunto de 12 variações sobre a mesma "*Gavotta*" publicado só em 1800 por Michel Woldemar (1750-1815).<sup>107</sup> A exemplaridade pedagógica e artística das sonatas corellianas copiadas em

---

103. Neal Zaslaw, "Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op. 5". Em *Early Music*, Vol. XXIV: 95.

104. Peter Allsopp, *Arcangelo Corelli: "new Orpheus of our times"*: 188.

105. Robert E. Seletsky, "18<sup>th</sup>-century variations for Corelli's Sonatas, op.5." Em *Early Music*, Vol. XXIV: 125.

106. Seletsky: 121-122.

107. Seletsky: 127.

Coimbra foi reconhecida ao longo de todo o século XVIII. Na "L'Art du Violon" de Jean-Baptiste Cartier (publicada em 1798) a grande antologia que forma a segunda parte do método inclui, para além das sonatas 1 e 12 ("*La Folia*") excertos das sonatas 3, 5, 7 e 10, acompanhadas da seguinte exortação:

"Ces sonates doivent être regardées par ceux qui se destinent à l'art du violon, comme leur rudiment: tout on trouve, l'art, le goût et le savoir".<sup>108</sup>

Constatamos pois que, das quatro sonatas de Corelli presentes no manuscrito de Coimbra, três delas gozaram de uma grande aura de fama, pela sua reconhecida beleza, mas talvez sobretudo ao serem consideradas paradigmas de ensino – sobretudo do violino – até aos finais do século XVIII e mesmo no início do século XIX. O copista do MM63 (ou o seu professor) demonstrou assim um conhecimento da obra de Corelli que lhe permitiu seleccionar as sonatas destinadas a se tornarem, com o tempo, modelos "da arte, do gosto e do saber".

A quinta e última sonata de Corelli a ser incluída – opus 1, nº 8, em Dó m – foi copiada em partitura, aparentemente a partir das partes editadas por John Walsh ca.1705 (reeditadas ca.1735) e que se encontravam na colecção de D. Jerónimo da Encarnação.<sup>109</sup> A sua presença neste códice parece dever-se à sua função exemplificativa da composição de obras a três partes reais, ao ser copiada imediatamente após os incipientes minuets "*de dois violines [e baixo]*", que mais não são do que exercícios de composição, tal como veremos. A correspondência entre esta obra do códice e os fascículos que pertenceram seguramente à Livraria de Santa Cruz ajudam-nos a confirmar a associação do MM63 à vida musical do Mosteiro.

### 3.6- Os Minuetes.

No códice MM63 encontramos dispersos entre as sonatas um conjunto de 21 minuets, todos eles sem indicação de autor. Este número é sem dúvida modesto, se tivermos em conta que os códices MM61 e MM64 da BGUC, também eles pertencentes à colecção de D. Jerónimo da Encarnação, possuem respectivamente 46 e 111 minuets.

---

108. Estes e outros exemplos da popularidade da obra de Corelli ao longo dos séculos XVII e XIX em Seletsky, Robert E. *op. cit.*

109. Ver no Anexo 2 a descrição e datação dos impressos LJF 74-VI-3 e LJF 74-VI-4 da BGUC.

Esta quantidade inusitada de minuets (sobretudo na posse de um monge) é no entanto justificável. O minuet (ou "*Menuet*", dança regional francesa originária do Poitou e incorporada no repertório da dança "séria" no século XVII pela geração de Jean-Baptiste Lully) tornou-se no século XVIII a dança de corte predilecta, substituindo em França a *courante*, que se mantivera como a principal dança nos bailes de Louis XIV. Dançar o minuet fazia parte da educação básica de qualquer nobre e mesmo dos burgueses com pretensões.<sup>110</sup> O seu carácter podia variar entre o elegante, o prazenteiro, ou mesmo por vezes, o rústico folgazão. Ocupava assim uma posição intermédia entre a música culta e a música popular, ou aquilo que no século XX intitularíamos "música ligeira". O minuet não se limitava só a ser dançado: sob forma puramente instrumental sobreviveu mais tempo do que qualquer outra dança barroca ao ser incorporado nas formas instrumentais típicas dos finais do século XVIII, como a sinfonia, a sonata e a serenata, entre outras; existiam ainda, desde os tempos de Lully, minuets destinados a serem cantados; encontramos no códice MM61 dois curiosos exemplos que testemunham esta prática em Portugal: "Dolce aurette lusinghiera" (fólio 16, frente e verso) e "Pretende amor, quando pretende" (fólios 16 verso e 17 frente). Em Santa Cruz não deveriam faltar oportunidades para dançar, cantar ou simplesmente escutar minuets: nos saraus e "recreios" dos frades, mas sobretudo aquando da presença ou visita de membros da nobreza e da família real, como os três "meninos da Palhavã", alunos de D. Jerónimo. Pela sua simplicidade formal e pequeno tamanho o minuet assumia muito frequentemente uma função pedagógica, quer na aprendizagem de um instrumento quer na composição; podemos recordar, como exemplos de ambas as funções, os minuets recolhidos e usados no ensino por J. S. Bach no "Livro de Anna-Magdalena", e os pequenos minuets escritos pelo jovem W. A. Mozart.

Dos 21 minuets do MM63, dezoito foram copiados pelo copista identificado como "aluno 1", um foi copiado pelo copista "professor" e dois outros são (em conjunto com a primeira obra do códice, "Amable") as únicas obras em que entrevemos a colaboração de um terceiro copista, o "aluno 2". Podemos dividi-los em dois núcleos. O primeiro grupo de minuets encontra-se anotado entre o fólio 22 (frente) e o verso do fólio 28, e ao que tudo parece indicar, destinam-se a ser interpretados por um violino e baixo contínuo, sendo anotados em duas pautas, com clave de sol na segunda linha e clave de fá na

---

110. "*Ah! Les menuets sont ma danse, et je veux que vous me les voyiez danser!*" - Monsieur Jourdain, em "*Le Bourgeois Gentil-Homme*", *Comédie Ballet*" de J.B.P de Molière. Paris, 1670.

quarta linha, respectivamente. A pauta do baixo possui frequentemente, ainda que não em abundância, cifras para a realização dos acordes. Sendo estas as primeiras obras que preenchem as páginas que se seguem aos exercícios de realização do baixo contínuo, supomos que tenham tido como principal aplicação a iniciação à prática do acompanhamento; são obras muito simples em que, tanto a linha do baixo como as cifras empregues, são de fácil execução. As partes de violino são também elas francamente acessíveis a um principiante, pelo menos na sua grande maioria. As tonalidades escolhidas parecem também obedecer a opções pedagógicas: acessíveis (sobretudo ao violino) mas variadas. A diversidade de tonalidades indispensável à boa aprendizagem do acompanhamento: seis minuetes são em ré maior; três são em sol menor e um minuetete em cada uma das seguintes tonalidades: dó, fá e lá maior; mi e lá menor. A este primeiro núcleo de minuetes é possível associar um minuetete em si<sup>b</sup> maior, que se encontra isolado no fólio 3 (frente e verso); provavelmente foi copiado numa data posterior mas aparentemente também pelo copista "aluno 1". O segundo grupo de minuetes ocupa a frente e o verso dos fólhos 80 e 81, e são escritos para dois violinos e baixo contínuo, como indica o título da primeira composição do grupo: "minuetete de dois violines [sic]", sendo que "de dois violines" foi escrito posteriormente por outra mão, e a tinta negra (nesta secção tanto as pautas como as figuras estão escritas a castanho). São quatro obras, uma em si<sup>b</sup> maior e três em ré maior, a tonalidade predominante tal como no outro grupo de minuetes, sem dúvida por ser uma tonalidade fácil no violino. Existe um grande contraste a nível da qualidade musical entre ambos os grupos. No primeiro conjunto de minuetes para um só violino, apesar da comum singeleza e brevidade das obras, o nível artístico oscila consideravelmente entre obras de aprendizagem, bastante modestas nas suas pretensões e qualidades, manifestando um carácter provinciano e irregular na sua feitura; outras obras são de um nível genericamente convencional e académico; e finalmente outras que, pelas suas qualidades musicais, poderão ser atribuídas a bons compositores do período; alguns erros nas transcrições perturbam por vezes a leitura, e deixam contudo dúvidas em relação a certos detalhes do original. O segundo conjunto, constituído pelos minuetes *a tre* é com toda a certeza a obra de um músico que dá os seus primeiros passos na arte da composição, talvez nem sempre guiado por um professor. Os erros de composição são muitos (oitavas e quintas paralelas, dissonâncias não preparadas ou resolvidas) considerando sobretudo que se trata de obras curtas com 16, 20 e 24 compassos. Depreende-se que o método de "composição" seguido foi o seguinte: a melodia do primeiro violino foi escrita em primeiro lugar, seguindo-se o

baixo, num acompanhamento já de si fraco ou mesmo mau; quando se escreveu o segundo violino, tentou-se que este seguisse sempre que possível paralelamente o primeiro violino, em intervalos de terceira inferior, ou mesmo superior. Resultam deste processo de escrita óbvias e inúmeras quintas e oitavas paralelas com o baixo, e a condução melódica, já de si modesta na linha principal, é inexistente na segunda voz. Estas obras parecem ter sido compostas directamente no manuscrito, como se depreende não só pela insegurança da escrita, mas sobretudo pelas grandes rasuras no fólio 80 (verso): grande parte das pautas do segundo violino e do baixo foram raspadas, colando-se em seguida duas tiras de papel, onde se reescreveram as partes com consideráveis correcções; mesmo assim resultaram três oitavas consecutivas entre as duas vozes. Diante de tão pobres resultados, o professor deve ter fornecido ao aluno melhores exemplos de composição a três partes, pois no verso do fólio 81 inicia-se a cópia da sonata op.1 n.º8 em dó menor de Arcangelo Corelli.

Os dois minuets copiados pelo terceiro copista parecem-nos algo mais tardios no seu estilo, tal como é testemunhado pelo recorte sinuoso da melodia e a sua diversidade rítmica, e nas frequentes apogiaturas do primeiro minuette em lá menor (fólio 79 verso); o segundo minuette, em fá maior (fólio 87 frente) é mais intrigante, mas suspeitamos que algumas das peculiaridades da sua escrita derivam de uma deficiente transmissão da obra – poderia tratar-se de uma redução ou simplificação de uma obra mais complexa, inclusivamente escrita para um maior efectivo. Em ambas as obras o título "Minuete" aparece seguido de uma abreviatura que pode ser lida como "Lix.", "Lisc.º" ou "Lix.<sup>co</sup>". Tais letras podem ser uma indicação de autor (uma abreviatura de um nome) ou como nos ocorreu, mas sem o comprovarmos, uma abreviatura de "Lisboa", comumente abreviada por "Lx." Neste caso ler-se-ia "Minuete [de] Lisboa". A comprovar-se esta interpretação, o copista poderia estar a referir-se a um qualquer minuette importado ou aprendido na capital; mais concretamente, poderia indicar uma das populares colecções de minuets publicadas em Londres por Pedro António Avondano (1714-1782) músico e compositor lisboeta. Os seus minuets destinavam-se aos serões e convívios (bailes ou concertos) da comunidade estrangeira residente em Lisboa, e assim adquiriram a fama necessária para lhes garantir a publicação em Londres.<sup>111</sup>

---

111. Sabemos da existência de três séries de minuets de Avondano publicados em Londres, nomeadamente: "A second sett of twenty-two Lisbon Minuets for two violins and a Bass [...] London" [1750] e "Eighteen entire new Lisbon Minuets for two violins and a Bass [...] London" [ca.1770]. Fontes mais prováveis para as obras do MM63 serão os dois volumes encadernados da segunda metade do século XVIII, com a cota MM1062 e MM1063 da BGUC, e que contêm 79



Todos os minuets presentes no códice MM63 se apresentam anónimos, e apenas nos foi possível apurar com segurança o autor de um deles. Trata-se do primeiro minuet, copiado imediatamente a seguir aos exercícios de baixo contínuo (fólios 22, frente a 23, frente) e é obra da mão do "professor"; distingue-se dos restantes minuets não só pela sua maior dimensão (64 compassos, sem contar com as várias repetições) como pela complexidade da forma ternária alargada da sua estrutura (sendo todos os outros minuets binários):  $||: \underline{a} :||: \underline{b} :|| \underline{b}' || \underline{c} ||: \underline{a} :||: \underline{b} :|| \underline{b}' ||$ . As secções  $\underline{a}$  e  $\underline{b}$  são em dó maior e a secção  $\underline{c}$  em mi menor;  $\underline{b}'$  indica uma "*petite reprise*" de  $\underline{b}$ . Sem dúvida que ao fornecer este exemplo aos seus alunos (ou apenas ao conservá-lo para si mesmo) o copista tinha plena consciência da elevada qualidade da pequena obra, ainda que eventualmente desconhecesse o autor, visto que não o anota. Trata-se de uma versão, supomos que para violino e baixo contínuo, do "*Minuetto*" do "*Concerto Grosso*" opus 6 n.º 9 de Arcangelo Corelli. Não sabemos se esta obra terá chegado a Coimbra nesta versão simplificada ou se é uma transcrição realizada no Mosteiro de Santa Cruz a partir das partes de orquestra. As suas duas pautas coincidem nota por nota com a parte do "*primo violino del concertino*" e do "*basso del concertino*" do *concerto grosso* original, mas desprovidas das indicações de dinâmica e das cifras do contínuo. Os quatro últimos concertos da *Opera Sesta* de Corelli são *concerti da camera* e têm um carácter menos contrapontístico e mais "vertical" que qualquer um dos primeiros oito concertos. Sobretudo no caso específico do concerto 9 em Dó maior, qualquer dos andamentos seria facilmente reduzido a uma versão de violino solo com contínuo sem perder a coerência do discurso musical. Terá este concerto existido ou circulado alguma vez numa versão de "sonata" para violino, e da qual o minuet de Coimbra fosse um isolado testemunho?<sup>112</sup> É mais provável este minuet do MM63 resultar apenas da circulação numa versão "reduzida" de excertos de uma obra célebre, possivelmente para ser tocado ao cravo.

---

minuets para violino e violoncelo (ou baixo contínuo) da autoria de Pedro António Avondano. Infelizmente não tivemos acesso a estas fontes para comprovar qualquer correspondência.

112. O princípio básico do *Concerto Grosso* é o de uma "ampliação" – em número de intérpretes, força sonora e capacidades expressivas – de uma sonata *a tre*. Georg Muffat, aluno de Corelli em Roma, escreveu nesta cidade em 1681/82 as suas "Sonate da camera a pochi o a molti stromenti" publicadas em 1682 em Salzburgo sob o nome de "Armonico Tributo". No seu prefácio, sugere a interpretação das obras por grupos que vão desde uma grande orquestra de cordas a cinco partes, com oboés e fagotes, até um trio de dois violinos e baixo (com contínuo). Encontramos um outro exemplo próximo do minuet de Corelli em Coimbra na obra de Michelle Mascitti: o seu quarto *concerto grosso* (op.7 n.º12, publicado em 1727) tem a indicação de que a obra pode ser interpretada como uma sonata para violino solo e baixo contínuo.

Este mesmo minuete foi usado como tema de uma série de variações para cravo, publicadas em Londres cerca de 1776: "Minuet by Correlli [sic] With [a] Variations for the Harpsicord [sic] or Piano Forte".<sup>113</sup> Tal facto não só demonstra a popularidade desta pequena obra mas também a prática de se extraírem "reduções" de andamentos de concertos para execução independente.<sup>114</sup> Por esta razão no nosso quadro com o conteúdo do MM63 apresentamos o cravo como instrumento alternativo à interpretação desta obra. Ter-se-ão propagado a Santa Cruz de Coimbra outros extractos ou mesmo a totalidade da *Opera Sesta* de Corelli? Esperamos que outros documentos o venham a demonstrar, mas pensamos que sim.

Ao procurarmos identificar outros autores para os minuetes do código MM63 descobrimos que dois deles – minuete em fá maior, fólho 28 verso, e minuete em lá menor (uma das obras intituladas "minuete Lix."), fólho 79 verso – têm correspondência num outro código antes mencionado, o MM64. Estes minuetes encontram-se neste código respectivamente no fólho 5 verso, e no fólho 50, frente e verso. Esta correspondência de obras mais uma vez nos assegura a relação directa entre o código MM63 e os restantes elementos da colecção de D. Jerónimo da Encarnação.<sup>115</sup> Estas correspondências entre obras dos vários códigos podem sugerir os nomes de alguns dos possíveis autores dos breves minuetes do código MM63. De facto, sobretudo Carlos de Seixas, mas também José António de Oliveira,<sup>116</sup> representados com vários minuetes na colecção de D. Jerónimo da Encarnação podem ser os autores de algumas das pequenas obras. Com o intuito de completar o âmbito do nosso estudo tanto quanto possível, procuramos descobrir outros eventuais autores das obras anónimas no MM63; mencionamos assim um terceiro autor de minuetes, identificado na colecção de D. Jerónimo da Encarnação, e

---

113. Seletsky: 130.

114. Ver Seletsky: 124. Este autor dá-nos conhecimento da existência de uma redução para tecla do último andamento do concerto op.6 n. 3 de Corelli num manuscrito inglês (Manchester-Newman Flower Coll. MS 130, Hd. 4, v. 314).

115. A não inclusão neste nosso trabalho do estudo detalhado do código MM64, bem como o do MM61, deve-se não só a limites práticos, mas também ao facto da grande parte das obras (quase só minuetes) destes dois códigos nos parecerem ser de produção nacional, e estando já várias atribuídas, nomeadamente a José António Carlos de Seixas e a José António de Oliveira. Lamentavelmente, muitas obras do código MM64 estão já perdidas devido à avançada (e recente) degradação física do mesmo.

116. Dos 19 minuetes atribuídos a José António de Oliveira no MM64, ainda que nenhum apresente cifras no baixo, nada garante que em algumas das obras a interpretação ao cravo fosse a única pensada pelo autor.

autor de duas obras que sobrevivem nos códices MM61 e MM64, e que se relacionam de uma forma particular com esta série de minuets do códice MM63. A primeira obra é uma composição em fá maior e tempo ternário ( $^3_8$ ) no códice MM61 (fólios 17 verso a 18 frente), e que encontra correspondência no MM64 (fólio 60, frente e verso). Em nenhum dos manuscritos está identificado como sendo um minuette, embora assim o consideremos à partida, quer pela estrutura formal, quer pelo contexto em que se apresenta em ambos os livros, rodeado por minuets. No MM61 a sua autoria está expressamente atribuída a "Mossi Romani". A outra obra surge só no códice MM64 (fólio 65 verso) e infelizmente parece-nos impossível de recuperar na sua totalidade, devido ao avançado estado de degradação do manuscrito. É uma pequena composição em mi menor e compasso  $^2_4$ , sem título, mas onde se lê acima do 1º sistema: "Demosi Romani [sic]". Julgamos poder identificar "Mossi Romani" com Giovanni Mossi (ca.1680-1742), compositor e violinista romano, tido por discípulo de Corelli.<sup>117</sup> Até 1715 apenas está documentada a sua actividade como violinista nas cortes romanas de vários cardeais e príncipes. Entre 1716 e 1733 Mossi publicou 6 colecções de obras em Amesterdão: os opus 2, 3 e 4 são colectâneas de *concerti grossi* enquanto os opus 1, 5 e 6 reúnem um total de 36 sonatas. A partir de 1733 Mossi deixou de compor e reduziu progressivamente a sua actividade como intérprete até à sua morte em 1742. É no seu opus 6, "Sonate da Camera per violino e violoncello o cembalo" de 1733, que Giovanni Mossi inclui com regularidade o Minuette como andamento final das sonatas.<sup>118</sup> Infelizmente não tivemos acesso a estas obras para poder identificar o minuette de Coimbra. Sabemos no entanto que um minuette de Giovanni Mossi foi incluído em "A third collection for the Violin of the newest English Airs and Minuets", publicado em Dublin, cerca de 1726.<sup>119</sup> Dada a presença no códice MM63 de várias obras copiadas de edições inglesas, ou mesmo da autoria de compositores activos em Inglaterra – como veremos na continuação deste trabalho –

---

117. Obviamente que não podemos deixar de ter em conta a presença em Lisboa do cantor e compositor Gaetano Mossi (talvez da família de Giovanni), tenor da capela papal (*Cappella Giulia*) entre 1707 e 1711, e posteriormente contratado para a Capela Real de el-rei D. João V. Tendo chegado em 1719, foi com Domenico Scarlatti incorporado no serviço do Infante D. António de Bragança como "Virtuoso". Gaetano Mossi gozou de grande consideração na corte lisboeta, e restam duas obras vocais sacras da sua autoria em fontes portuguesas. Informações retiradas do artigo de João Pedro d'Alvarenga "Domenico Scarlatti: o período português (1719-1729)." Em *Artigos de Musicologia*: 159-160, 176, 179, 183, 186.

118. Allsopp: 168-171.

119. Giovanni Sgaria: "Mossi, Giovanni." Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

poderá ser este o minuete em fá maior que se guarda em duplicado nos códices MM61 e MM64. Quanto à outra pequena peça, poderá ter sido extraída do já citado op. 6, ou ainda da 2ª parte do op. 1 de 1716, constituída também por sonatas *da camera*. A presença do minuete de Corelli e destas duas pequenas obras de Mossi torna provável uma proveniência italiana para alguns dos minuetes anónimos encontrados na colecção de D. Jerónimo.<sup>120</sup>

### 3.7- As Sonatas de Carlo Amborgio Lonati e de Pietro Paolo Cappellini.

Entre o fólio 73 (frente) e o fólio 79 (verso) do códice MM63 encontram-se duas obras das quais se desconhece qualquer edição. São obras pertencentes a um período ligeiramente anterior às obras até aqui estudadas. A forma como chegaram a Coimbra é mais enigmática, testemunhando que os contactos musicais de Santa Cruz com os meios eruditos europeus não se limitavam a uma importação passiva de obras impressas, uma vez que a transmissão de obras raras manuscritas, de autores pouco conhecidos, parece forçosamente implicar um maior discernimento e envolvimento pessoal na escolha e transmissão de repertório.

A primeira obra é uma sonata atribuída a Pietro Paolo Capellini. São praticamente inexistentes as informações referentes a este compositor. Supõe-se que tenha estado activo em Roma a partir de meados do século XVII, mas desconhece-se qualquer data ou local de nascimento e morte. Sobrevivem algumas obras vocais, sobretudo cantatas, das quais se destaca uma *cantata scenica* em três actos, "La forza d'amore", para três vozes, e escrita em Roma. Quanto à sua obra instrumental, sobrevive na Biblioteca da Universidade de Lovaina (Bélgica) um conjunto de sonatas para violino e órgão (baixo contínuo) atribuídas a "Pietro Paulo Cappellini", do qual desconhecemos a origem, e ao

---

120. Outro compositor italiano representado na colecção de D. Jerónimo por apenas um grupo de pequenas peças (no códice MM57, com o título erróneo de "Tocata. 27.") é o veneziano Giovanni Giorgi (início do século XVIII - 1762), que foi "Maestro di Capella de S. Giovanni in Laterano" em Roma e, a partir de 1725, "Mestre de Capela" e "Compositor da solfa Italiana" na Capela Real de Lisboa. As obras de Giorgi presentes em Coimbra são 5 composições curtas, a 2 e 3 vozes, escritas em claves de alto e baixo, ou de tiple, alto e baixo, sem texto. Alguém, que não o copista, especificou numa breve nota que eram "solfejos do P.º Mestre João Gorge [sic], q fez p.ª o seminário" [da Patriarcal]. O título de "solfejo" aplicava-se frequentemente a exercícios de prática vocal ou instrumental; no entanto, o estilo da escrita bem como o contexto das obras – o MM57 é uma colecção de obras para tecla de Carlos de Seixas – parece apontar para uma execução instrumental. No entanto, como se desconhece qualquer outra obra instrumental de Giorgi, não nos parece que este possa ser o autor de qualquer dos minuetes do códice MM63.

qual não tivemos acesso.<sup>121</sup> A sonata presente no código MM63 de Coimbra está escrita na tonalidade de Fá Maior, e é constituída por quatro andamentos:

- Adagio, C, fá maior, 22 compassos.
- Allegro, C, fá maior, 32 compassos.
- Adágio, C, inicia-se em ré menor/ termina em fá maior, 12 compassos.
- Allegro,  $\frac{3}{8}$ , fá maior, 47 compassos.

A estrutura formal da obra é a de uma sonata *da chiesa* do final do século XVII/início do XVIII. O primeiro andamento, bastante sóbrio na sua escrita (requerendo possivelmente ornamentação suplementar improvisada pelo intérprete) alterna secções mais líricas, em frases com uma certa amplitude e de carácter *cantabile*, com secções de escrita mais instrumental (*suonabile*) baseadas em motivos mais curtos e sequenciais; o andamento remata num "floreio" ornamental no compasso 20, que culmina num expressivo acorde de sétima diminuta (compasso 21), imediatamente antes da cadência final. O segundo andamento é escrito em estilo imitativo (fuga), tendo por tema um motivo dinâmico e tipicamente instrumental, que se aproxima no seu contorno melódico de certos temas corellianos, e bastante distante dos motivos mais estáticos, típicos das *canzone* e sonatas da primeira metade do século XVII. Ao motivo principal contrapõe-se um outro motivo contrastante, formado por uma sucessão de figuras pontuadas descendentes, provocando com o baixo frequentes retardos expressivos. A nível formal, o andamento encontra-se a meio caminho entre a *canzona* seiscentista e a *fuga* setecentista: a ausência de episódios bem delimitados entre as frequentes exposições temáticas aproximam-no da primeira, mas a clareza da estrutura harmónica que se sobrepõe à condução polifónica e direcciona realmente o andamento, aproxima-o da linguagem barroca mais tardia. Procedimentos típicos da fuga corelliana, como a escrita polifónica na parte do violino, e a interpolação de secções atemáticas construídas sobre sequências de semicolcheias ou sucessões de harpejos não têm aqui lugar. O terceiro andamento, miniatural, apresenta um carácter improvisado baseado na justaposição retórica de motivos curtos e contrastantes, articulados por pausas eloquentes; na parte do violino, os motivos combinam-se e diluem-se em frases sucessivamente melódicas, e de novo mais declamadas; o baixo abandona o estatismo inicial e assume um perfil mais activo. O último andamento, tal como em muitas das sonatas *da chiesa* de Corelli, assume

---

121. Lawrence E. Bennett, "Capellini, Pietro Paolo." Em *The New Grove*.

abertamente o carácter de uma dança, neste caso uma animada Giga, em estrutura binária, com repetições de ambas as partes. No entanto, talvez no intuito de preservar alguma *gravitá* inerente à forma geral da sonata, recorre a breves pontos de imitação no início de ambas as partes, sugerindo uma textura contrapontística, mas logo trocada por uma escrita mais vertical e dominada pelo vigor rítmico da dança. Desta breve análise resultam algumas questões sobre a datação da obra: sem entrar directamente em conflito com o período de actividade apontado para Pietro Paolo Capellini (meados do século XVII) a sonata parece-nos estilisticamente um pouco mais tardia.

Foi possível comparar esta sonata de Pietro Paolo Capellini com uma outra obra para violino e contínuo atribuída apenas a "Capellini" e que supomos ser do mesmo compositor. Esta obra encontra-se preservada num manuscrito inglês da primeira metade do século XVIII, que se conserva na British Library em Londres com a cota Add. Ms 31.466. Trata-se de um códice intitulado "Sixty Six / *Solo's or Sonatas* / FOR / *A Violin a Base* [sic] *Viol or Harpsichord* / Composed / BY / *Several Eminent Masters*" com 84 fólios. Está cuidadosamente copiado, sendo a sua folha de título extremamente bela na variedade de tipos de letras e elegância dos ornamentos caligráficos; o texto musical é muito claro, copiado com grande segurança e rigor, ainda que não esteja totalmente isento de erros. Todas as 66 sonatas estão numeradas a meio do primeiro sistema em numeração romana; no topo de cada obra aparece quase sempre o nome do autor, mas algumas das atribuições são duvidosas, como se verá. Muitas das sonatas não tinham inicialmente qualquer indicação de andamento mas estas foram acrescentadas a lápis, decerto em data posterior à conclusão do códice. No final do volume existe um índice original ("*The Table*") onde as obras são agrupadas por tonalidades, começando em lá menor e terminando em sol maior, e onde de novo são indicados os autores: das 66 sonatas só 12 são dadas como anónimas. Tal como indica a folha de título as obras são todas escritas para violino e baixo contínuo, excepto a última obra do códice, escrita por um certo Mr. Williams, e que é escrita para flauta doce e contínuo. A atenção por este códice foi-nos despertada pelo facto de conter obras de vários autores igualmente representados no códice MM63 de Coimbra, nomeadamente Capellini, Lonati, Pepush e Corelli – ainda que nenhuma das obras atribuídas a Corelli pertença à sua *Opera Quinta*, única colecção de sonatas para violino e contínuo do compositor, e todas elas tenham sido consideradas espúrias na obra de Hans Joachim Marx.<sup>122</sup> O códice inglês possui

---

122. Ver *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis: Catalogue Raisonné*.

sobretudo obras de compositores ingleses ou activos em Inglaterra, alguns bem conhecidos como Daniel Purcell (ca. 1660-1717) e Nicola Matteis (ca. 1640-ca.1714) outros com uma actividade e uma fama mais limitada, como Finger, Albicastro e Schenck, e finalmente outros compositores que nos são desconhecidos: Courteville, Martino...

A sonata atribuída a "Capelini" é uma obra escrita em lá menor, com apenas três andamentos. Nenhum dos andamentos apresenta indicação de tempo, mas julgamos que a sucessão de tempos é lento – rápido – rápido. O primeiro andamento em compasso quaternário (C) é estilisticamente bastante próximo do primeiro andamento da sonata de Coimbra. O motivo principal do segundo andamento é também muito similar ao tema da "fuga" da sonata do código MM63; contudo este andamento não é tratado polifonicamente, estando todo o interesse musical concentrado na parte do violino, enquanto o baixo se limita à função de suporte harmónico. Não apresenta uma estrutura formal reconhecível, sendo construído como um encadeamento de figuras violinísticas, em processo de derivação motivica. O terceiro e último andamento, em tempo ternário ( $\frac{3}{4}$ ) é também formalmente livre, ainda que o carácter geral seja o de uma dança. Apresentamos a transcrição desta sonata na segunda parte deste trabalho, não só para tornar acessível uma outra obra atribuída a tão desconhecido autor, mas sobretudo para facilitar uma mais completa confrontação estilística entre esta composição e a sonata de Coimbra. A sonata do código inglês é estilisticamente mais prematura, e claramente dependente de modelos de sonata mais antigos; a coerência formal é preterida em favor de uma construção rapsódica; se não possui já o cariz de quase-improvisação, bem como as ousadias harmónicas e técnicas típicas das sonatas da primeira metade do século XVII, está longe ainda da sólida estruturação e da coerência discursiva do estilo corelliano, assumindo-se nitidamente como uma obra de transição. A sonata de Coimbra revela um estilo mais amadurecido e uma linguagem bastante mais estandardizada, mas também mais coerente a nível formal, harmónico e retórico. Se perdeu já qualquer aparência experimental, ainda não é totalmente subserviente das obras de Corelli, de quem deve ser quase contemporânea. É possivelmente originária da mesma área geográfica aproximada, o que concorda com a actividade conhecida de Pietro Paolo Capellini em Roma: ambas as sonatas iniciam-se por um primeiro andamento lento antes do andamento fugado, raro em obras anteriores a ca.1680, e inicialmente associado a obras romanas,<sup>123</sup> apontando para uma data de composição das obras muito próxima das

---

123. William S. Newman, *"The Sonata in the Baroque Era"*: 154 e seguintes.

sonatas da *Opera Quinta* de Corelli; defendemos no entanto que a sonata preservada na British Library, a ser do mesmo do mesmo autor (e apresenta suficientes pontos comuns para nos fazer aceitar uma origem comum para ambas as obras) deve ser um pouco mais antiga que a obra de Coimbra; esta, ainda que modesta em dimensões e pretensões, ombreia pela sua qualidade com as melhores sonatas do período para violino e baixo contínuo, como as obras de M. Cazzati (ca.1620-1677), G. B. Vitali (ca.1644-1692), ou G. B. Bassani (ca.1657-1716).<sup>124</sup>

De Carl'Ambrogio Lonati possuímos mais alguma informação biográfica, bem como a possibilidade de comparar a sonata que lhe é atribuída no MM63 com outras obras para violino e baixo contínuo de sua inquestionável autoria. Nascido em 1645 em Milão Lonati foi durante a maior parte da sua vida um violinista e cantor itinerante, o que não o impediu de, intermitentemente, ocupar posições com certa notoriedade. Entre 1665 e 1667 foi violinista da *Capella Real* em Nápoles; depois seguiu para Roma, onde foi membro da Congregação de Santa Cecília, trabalhando com Alessandro Stradella, de quem se tornou amigo. Em 1673 Lonati era líder da orquestra da Igreja de San Luigi dei Francesi, e mestre de capela da rainha Cristina da Suécia, exilada em Roma. Foi nesse período que Lonati, por ser corcunda, adquiriu a alcunha de "*il gobbo della Regina*"; sabendo tirar partido desta limitação física, especializou-se em papéis operáticos de carácter cómico que requeriam um "*gobbo*" (corcunda) ou um "*nanno*" (anão). A partir de 1674 ingressou como violinista no oratório do SS. *Crocifisso*. Ainda em Roma encontrou um patrono no Marquês Rodolfo Maria Brignole Sale, nobre genovês, que persuadiu Lonati a mudar-se para Génova em 1678. Foi nesta cidade que Lonati escreveu as suas principais obras líricas. Na sequência do assassinato de Stradella, fugiu desta cidade e refugiou-se em Mântua em 1682, onde esteve ao serviço da corte ducal como "*virtuoso*" entre os anos de 1684 e 1686. De 1687 e 1689 Lonati viveu em Inglaterra, tendo provavelmente regressado a Milão após este interregno. Nesta cidade assinava, em 1701, a dedicatória das suas 12 sonatas para Violino, tendo-se deslocado a Viena para as apresentar ao imperador Leopoldo I (a quem dedicou também um livro de cantatas). Apesar de hoje ser conhecido sobretudo pelo seu virtuosismo violinístico, a principal actividade de Lonati foi a de compositor, revisor e empresário de ópera. Estima-se (sem grande solidez documental) que o falecimento de Lonati tenha ocorrido entre os anos de

---

124. Newman: 133 e seguintes.



1710 e 1715.<sup>125</sup> O manuscrito original contendo as 12 sonatas de Lonatti dedicadas a Leopoldo I encontrava-se na Biblioteca Nacional da Saxónia em Dresden, mas desapareceu em 1945. Felizmente existia uma fotocópia do manuscrito, o que permitiu a realização de uma edição das obras em 1982.<sup>126</sup> Seis das obras (sonatas 6 a 11) são escritas para violino "*scordato*", isto é, com a afinação normal do violino alterada, e uma das obras (sonata 6) foi escrita para um violino de 5 cordas; a última obra é uma extensa e virtuosística "*Ciaccona*".

A sonata atribuída a Lonati no códice MM63 de Coimbra não encontra correspondência na colecção de 1701. É uma obra em ré maior, a tonalidade escolhida por Lonati para a primeira sonata da sua colecção, onde também a sonata 9 está escrita nesta tonalidade. Quanto ao número de andamentos, a sonata de Coimbra com quatro andamentos parece ser menos típica, uma vez que oito das sonatas de 1701 têm cinco andamentos, duas das sonatas são em seis andamentos, e apenas uma (a sonata 8) tem quatro andamentos. A sonata do MM63 inicia-se com um andamento multiseccional, alternando secções de carácter e tempos contrastantes, marcados *Adagio* e *Presto*:

- (a) *Adagio* (comp.1 a 8 - 8 compassos)
- (b) *Presto* (comp.9 a 14 - 6 compassos)
- (c) *Adagio* (comp.15 a 16 - 2 compassos)
- (d) [*Adagio*] (comp.17 a 24 - 8 compassos)
- (e) *Presto* (comp.25 a 31 - 6  $\frac{1}{2}$  compassos)
- (f) *Adagio* (comp.31 a 43 - 12  $\frac{1}{2}$  compassos)

As secções a e d são construídas seguindo o princípio conhecido por *perfidia*: curtos motivos, ritmicamente inalterados, como num *ostinato* rítmico, apresentados a diferentes alturas simulando um diálogo, e que se repetem sobre uma nota pedal. Sobre a mesma nota pedal a figuração evolve para valores mais curtos e assume um carácter mais instrumental; o tempo torna-se mais rápido (*Presto*) numa explosão virtuosística de harpejos e escalas, e o contorno da linha melódica desenha um característico "arco" num movimento ascendente e logo descendente: secções b e e. Finalmente, uma secção marcada *Adagio* mas com um carácter mais *cantabile* e nobre encerra cada uma das "metades" da obra: secções c e f.

---

125. Ver Norbert Dubowy, "Lonati, Carlo Ambrogio." Em *The New Grove*; e prefácio de Peter Reidemeister a *Lonati: Violinsonaten*.

126. *Lonati: Violinsonaten*. Winterthur: Amadeus Verlag, 1982; edição e prefácio de Peter Reidemeister.

A estrutura multiseccional deste primeiro andamento, com alternância entre secções lentas e rápidas, e o recurso à técnica da *perfidia* (originalmente exclusiva de obras para mais do que um instrumento e só depois raramente adaptada à escrita solística) são características facilmente associáveis a Lonati, com base nas 12 sonatas dedicadas a Leopoldo I. Todos os andamentos iniciais nesta colecção são multiseccionais, alternando tempos lentos e rápidos, em sequências mais ou menos semelhantes à apresentada pela sonata de Coimbra, ainda que nem todos incluam secções em *perfidia*. A primeira sonata de 1701 (também ela em ré maior, como já foi referido) é a que apresenta no seu primeiro andamento maior similitude dos motivos e respectivo encadeamento com a sonata do MM63. O andamento da sonata de Viena é muito mais curto (só 28 compassos) e é todo ele construído sobre a nota pedal ré, não apresentando as secções de carácter *cantabile* nem a repetição na dominante da sequência de secções. O primeiro andamento da sonata 4 é aquele que apresenta uma construção mais próxima da sonata de Coimbra ao nível da estrutura geral do andamento. O maior desenvolvimento da última secção (f) encontra também paralelo em algumas das obras da colecção, e mesmo nas sonatas em que o primeiro andamento é apenas tripartido (lento - rápido - lento) a última secção é frequentemente ampliada (sonata 5 por exemplo). Apesar das várias semelhanças, o primeiro andamento da sonata de Coimbra é mais estruturado e consequentemente mais previsível do que os andamentos correspondentes nas obras de 1701, que ostentam um carácter quase improvisado. O segundo andamento (*Vivace*, C) é em estilo imitativo, alternando breves exposições temáticas com secções mais longas de material atemático em figurações tipicamente violinísticas. O baixo é pouco participativo na textura imitativa, mas o carácter contrapontístico do andamento é sublinhado pelo recurso à escrita polifónica na parte do violino. Este andamento, com 34 compassos, é mais curto que vários dos andamentos do mesmo género da colecção de 1701, sendo as exigências técnicas na execução da polifonia pelo violino muito mais modestas. Exceptuando estes dois pontos, o andamento de Coimbra em tudo o resto se assemelha aos seus congéneres, nomeadamente no perfil rítmico e melódico dos motivos. O terceiro andamento (*Adagio*, C) inicia-se com uma curta frase de três compassos, repetida textualmente e de imediato na dominante. Este é um processo típico dos compositores italianos do século XVIII e seus seguidores vulgarizado por Corelli também usado frequentemente por Lonati nas suas 12 sonatas. O terceiro andamento de Coimbra progride numa sequência de quatro compassos, em que violino e baixo trocam curtos motivos em imitação cerrada, e a que se segue um breve remate de carácter mais lírico.

O último andamento (*Allegro*, <sup>12</sup><sub>8</sub>) tem forma bipartida e ambas as partes marcadas por sinais de repetição, e pode ser identificado com uma *Giga* ainda que não tenha esta indicação. É em tudo semelhante às *Gigas* presentes em seis das sonatas da colecção. Explora efeitos de eco em breves secções repetidas com a indicação de *piano*, mas a normal previsibilidade resultante do emprego deste tipo de efeitos é evitada, recorrendo-se à repetição assimétrica, umas vezes de toda uma frase, outras vezes de apenas um curto motivo. A *Giga* da sonata 4 de 1701 explora também efeitos de eco semelhantes, mas a maior simplicidade do *Allegro* de Coimbra encontra mais directa correspondência no *Allegro* final (também bipartido, mas em <sup>9</sup><sub>8</sub>) da sonata 5.

A sonata do MM63 é intitulada no manuscrito "Sonata Sesta". Seria esta sonata a sexta no manuscrito original, entre obras de vários autores, ou era a sexta sonata de uma colecção composta exclusivamente por obras de Lonati? Existem manuscritos com sonatas de Lonati para violino e baixo contínuo em bibliotecas da Bélgica (Universidade de Lovaina), Áustria (Viena), Itália e Suécia;<sup>127</sup> contudo estas obras não foram ainda editadas, e não nos foi possível confrontá-las com a sonata de Coimbra, de forma a verificar a existência de correspondências. Depois de comparada com as 12 sonatas de 1701, e apesar do reduzido número de andamentos, e a maior brevidade dos mesmos; da menor densidade da escrita polifónica (extraordinariamente intrincada nas sonatas da colecção de 1701); do âmbito mais reduzido (mi<sup>5</sup> é a nota mais aguda requerida em Coimbra, e apenas uma vez, enquanto que na sonata 1 da colecção de Viena o violino ascende duas vezes a lá<sup>5</sup>, e na sonata 4 e na *Ciaccona* atinge mesmo o si<sup>5</sup>); e da menor complexidade técnica necessária à sua interpretação, a atribuição da sonata de Coimbra a Lonati parece-nos legítima.

Não obstante, o já citado códice inglês – Add. Ms 31.466 da British Library – reserva-nos uma surpresa. A sonata XXIV do manuscrito é concordante nos seus 2º, 3º e 4º andamentos com a sonata atribuída a Carl'Amborgio Lonati no códice MM63 de Coimbra mas, surpreendentemente, é atribuída a Corelli! O primeiro andamento de Coimbra, que apresenta o perfil e as características mais facilmente associadas a Lonati, é substituído em Londres por um andamento lento (sem indicação de tempo) de semblante corelliano resultante da justaposição de uma série de lugares-comuns (como sequências harmónicas ou recortes melódicos) tão pouco exclusivos de Corelli mas por ele divulgados. A fuga (segundo andamento) apresenta várias e profundas divergências com

---

127. Ver Dubowy, em *The New Grove*;

a versão de Coimbra. Algumas das diferenças parecem ser resultantes de uma transmissão deficiente da obra por uma ou ambas as fontes, tais como a alteração de alguns valores rítmicos ou substituição de pausas por pontos de aumentação e vice-versa; outras variantes são atribuíveis a erros ou distrações do copista do MM63, nomeadamente notas claramente erradas, escritas uma segunda ou uma terceira acima do original. Várias das discrepâncias resultam no entanto de uma verdadeira reescrita do andamento: a versão de Coimbra parece-nos ser a mais antiga, e consequentemente mais próxima do original, visto o códice de Londres apresentar quase sempre a variante mais complexa. O baixo dos compassos 12, segunda metade do compasso 17, compasso 18 e primeira metade do compasso 20 foi amplamente retocado. A intervenção mais profunda encontra-se na totalidade dos compassos 21 e 22, que foram completamente reescritos, e da metade do compasso 32 até ao compasso 34, em que a parte do violino foi transposta à oitava superior. Algumas das "revisões" parecem ter sido introduzidas para limar certos detalhes harmónicos, considerados talvez antiquados. As intervenções no baixo são menos lógicas, pois ora o tornam mais complexo, ora o simplificam. Nos compassos 21 e 22 tentou-se enriquecer a escrita polifónica do violino, julgada talvez demasiado simples; contudo, a reelaboração motivica conseguida através divisão de valores longos em colcheias e semicolcheias implicou uma alteração radical do baixo e da harmonia. Após a "revisão" subsistem ainda algumas deficiências harmónicas, e a versão do MM63 apesar de mais simples é, no geral, a mais convincente. Este andamento possui ainda em Londres inúmeras ligaduras, na sua maioria agrupando as semicolcheias de duas em duas, e que não se encontram em Coimbra. O terceiro andamento apresenta também algumas divergências no baixo, claramente intencionais, nos compassos 2 e 5. No compasso 13 a alteração do baixo clarifica a harmonia mas elimina a imitação de um motivo do violino pelo baixo. O último andamento tem também o seu baixo alterado nos compassos 22 a 24, mas não se percebe bem qual o objectivo, para além de destruir a simetria de uma das repetições do "eco"; todas as indicações dinâmicas presentes em Coimbra e responsáveis pelo efeito de eco não constam no manuscrito de Londres.

A existência de duas versões tão díspares da mesma obra e com diferentes atribuições é, no mínimo, enigmática. A mais imediata explicação parece-nos ser a de que uma sonata de Lonati foi retocada, de forma a ser tomada como obra de Corelli. Sabemos que os músicos ingleses, profissionais ou amadores, nutriam uma admiração sem limites por Corelli, não perdendo qualquer oportunidade para lhe atribuir obras de outros compositores, sobretudo se fosse possível retirar dessa acção algum proveito

económico.<sup>128</sup> Justifica-se assim a presença de 8 sonatas atribuídas a Corelli no Add. Ms 31.466, que não são mais do que *pastiches*. Porém Lonati era também famoso e apreciado em Inglaterra: quando aí viveu entre 1697 e 1698 as suas sonatas "*a tre*" eram já conhecidas, sendo-lhes atribuída decisiva influência na génese das "Sonnata's of III Parts" de Henry Purcell, publicadas em 1683.<sup>129</sup> A única obra de Lonati impressa durante a sua vida foi também publicada em Londres: trata-se de um pequeno prelúdio em ré menor para violino solo *senza basso* editado por John Walsh em 1705, numa colecção intitulada "Select Preludes and Vollentarys for the Violin [...]"<sup>130</sup> e que continha obras de Albinoni, Corelli, Biber, Bononcini, H. Purcell e Pepush, entre outros conceituados compositores, e que revela a estima tida por Lonati em Inglaterra. O próprio código Ad.31466 contém uma sonata de "Carlo Ambrosio [sic]", seguramente Lonati. Trata-se do número XIX da colecção, e é uma obra também em ré maior, com 5 andamentos. Nenhum dos andamentos apresenta características contrapontísticas, sendo o primeiro andamento em múltiplas secções, e o terceiro andamento é em compasso ternário (3); os dois últimos estão escritos "*alla breve*" (C). Esta sonata é uma obra modesta quando comparada com as 12 sonatas de 1701, no tamanho mas sobretudo na invenção e na fantasia, muito aquém das reveladas na colecção dedicada a Leopoldo I. Estilisticamente não encontramos nenhuma particularidade que nos fizesse refutar a autoria de Lonati. Devido à indefinição formal, não só da estrutura geral da sonata mas também de cada um dos andamentos, seria mais difícil fazer passar esta obra como sendo da autoria de Corelli do que a sonata de Coimbra, que se revela uma obra mais amadurecida e estilisticamente mais sólida. A existência de uma correspondência (ainda que parcial, alterada, e atribuída a um diferente autor) da sonata de Coimbra num manuscrito inglês, e em companhia de uma outra obra atribuída a Lonati faz-nos supor que a versão do MM63 tenha também tido origem em Inglaterra. O carácter menos estruturado, o estilo mais imaturo, a menor dificuldade técnica exigida dos intérpretes, e a maior brevidade destas obras levam-nos a apontar como data provável de composição o período em que

---

128. Sobre a divulgação e popularidade da obra de Corelli em Inglaterra, ver Allsopp: Capítulo 11, "Dissemination".

129. Allsopp: 189.

130. *Select Preludes & Vollentarys for the Violin being Made and Contrived for the Improvement of the Hand with Variety of Compositions by all the Greatest Masters in Europe for that Instrument*. Edição fac-similada por: Performer's Facsimiles, Nova Iorque. O prelúdio de Lonati é o nº 17. Esta obra recebeu uma nova edição em 1708, destinada à flauta doce, e onde a obra de Lonati é transposta para sol m.

Lonati viveu em Inglaterra entre 1687 e 1689. Estas obras seriam assim anteriores às sonatas da colecção de 1701, que foram compostas ou revistas em data mais tardia, com vista à sua apresentação ao imperador. Lonati, que decerto esperava com estas obras conseguir um posto na corte imperial, procurou nestas obras demonstrar o seu máximo talento como compositor e como "*virtuoso del violino*" diante de Leopoldo I, um grande melómano e compositor.<sup>131</sup> Diferentes objectivos possuiriam as duas sonatas presentes em Londres/Coimbra, compostas para o público inglês ainda pouco familiarizado com o estilo instrumental italiano (introduzido apenas na década de 1670 por Nicola Matteis) e do qual o próprio Lonati era um dos primeiros "fam'd Italian masters".<sup>132</sup>

Para além da procedência londrina das várias edições das obras de Corelli (op. 1, 2, 3, 4 e 5) existentes ou conhecidas em Coimbra, também a presença de uma sonata de Johann Christophe Pepush, compositor alemão activo em Inglaterra, parece-nos confirmar o acesso privilegiado dos músicos de Santa Cruz a fontes inglesas. As relações do Mosteiro com este centro norte-europeu poder-se-iam justificar pela intensa relação comercial e cultural mantida entre o Norte de Portugal e a Grã-Bretanha, impulsionada desde o início do século XVIII pela exclusividade do comércio do Vinho do Porto com Inglaterra (Tratado de Methwen, em 1703). A Congregação dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho possuía duas casas em Vila Nova de Gaia: o Mosteiro de Nossa Senhora da Serra do Pilar, sobranceiro ao Rio Douro e às caves, testemunha de todas as transacções comerciais e movimentação dos barcos mercantes; e o rico Mosteiro do Divino Salvador de Grijó, com quem Santa Cruz de Coimbra mantinha privilegiadas relações. Qualquer destas Casas poderia servir de intermediária à circulação de bens culturais importados entre o Porto e Coimbra. Não podemos deixar de recordar igualmente o regresso a Portugal, ainda em 1694, da Rainha de Inglaterra, Dona Catarina de Bragança (1638-1705), acostumada em Londres à música sacra *concertata* com instrumentos ("*violins and consorts*") na capela católica, e à intensa vida musical da corte inglesa da Restauração.<sup>133</sup> D. Catarina teve ao seu serviço como organista o grande

---

131. Ver Theophil Antonicek, "Vienna, 1580-1705." Em *The Early Baroque Era*: 152, 156-159.

132. Allsopp: 188-189.

133. Ver Peter Leech, "Musicians in the Catholic Chapel of Catherine of Braganza, 1662-92." Em *Early Music*. Novembro de 2001; Peter Holman, "London: Commonwealth and Restoration." Em *The Early Baroque Era: from the late 16<sup>th</sup> century to the 1660s*. Music and Society: 305-323.

compositor inglês Matthew Locke (ca.1621-1677), vários cantores e compositores ingleses, italianos e franceses, mas também os violinistas portugueses Mignill (Miguel?) Ferreira e Lewis (Luís?) de Brillo; este último, tendo acompanhado a rainha juntamente com outros músicos portugueses e estrangeiros no seu regresso a Lisboa, serviu-a nest cidade no Palácio da Bemposta. Ainda que as datas dos códices em questão sejam bastante posteriores, o mesmo não se passa com as datas estimadas para a composição das obras de Lonati neles contidas; não seria de surpreender que os gostos da rainha de Inglaterra (que inclusivamente assumiu por breve período a regência do Reino de Portugal em 1704, aquando do início da Guerra de Sucessão de Espanha) influenciassem a adopção pontual de estilos e formas musicais estranhos às tradições autóctones.

### 3.8- Outras obras para violino.

O códice MM63 possui para além das composições já descritas mais algumas obras dispersas e isoladas, na sua maior parte anónimas, mas que possuem, para além do seu maior ou menor valor musical intrínseco, o excepcional valor histórico de testemunharem a quantidade e variedade de fontes musicais disponíveis aos monges de Santa Cruz, e consequentemente, os diferentes estilos e géneros que circulavam em Portugal na primeira metade do século XVIII. Entre os fólios 35 (verso) e 38 (frente) do códice MM63 está copiada a já mencionada sonata para violino e baixo contínuo com o título "Sonata 31 de Pepush". A identificação do violino como instrumento solista justifica-se não só pelo contexto geral do códice, mas também pelo âmbito da parte melódica: sol<sup>2</sup> a si<sup>b4</sup>. A obra tem quatro andamentos:

- *Adagio* <sup>3</sup>/<sub>2</sub>, dó menor;
- *Allegro*  $\text{C}$ , dó menor;
- *Largo* <sup>3</sup>/<sub>4</sub>, mi<sup>b</sup> maior;
- [*Allegro*] <sup>2</sup>/<sub>4</sub>, dó menor;

O primeiro, segundo e último andamento recorrem à imitação como princípio estruturante de uma forma tão obstinada que poderíamos adjectivar esta sonata como "canónica". O carácter contrapontístico da obra deve-se tanto à formação germânica de Pepush como à sua eclética reverência pelo passado; mas é um contraponto eminentemente "barroco", solidamente "harmónico", estruturado por claras relações tonais, e nitidamente articulado pelas cadências. A sonata segue de perto o modelo corelliano, sem subserviência mas também sem originalidade. Apresenta na

convencionalidade do plano tonal e na ordem dos andamentos todas as características estilísticas de uma obra do alto barroco setentrional. Ao não incluir nenhum andamento estritamente fugado, e dando precedência aos andamentos em forma de dança (ainda que não sejam assim denominados) Pepush participa do processo de *aggiornamento* da sonata tal como ele foi entendido nos países do norte da Europa, adaptando a forma às novas exigências do estilo Galante. O primeiro andamento é o mais sério em carácter, e baseia-se na imitação rigorosa das frases do violino, à oitava ou à quinta, pelo baixo. No segundo andamento, bipartido e com repetições, a escrita é também imitativa: cada metade do andamento começa com um rigoroso cânon à oitava que se estende por 4 compassos; a imitação, que depois se torna menos rigorosa é auditivamente pouco evidente, predominando o carácter bastante ligeiro de uma "*Allemanda*" italiana. O terceiro andamento também bipartido e apenas intitulado "*Largo*" é uma "*Sarabanda*" em que uma melodia bastante convencional se desenvolve sobre um baixo *andante*, num movimento regular de colcheias. O último andamento é em forma rondó, seguindo o esquema: refrão – copla 1 – refrão – copla 2 – refrão. A primeira copla modula à relativa maior e a segunda à dominante no modo menor. Tanto a escrita do refrão como das coplas recorrem ao cânon, mas tal recurso erudito não influencia o resultado geral um tanto quanto *naïf* e insípido. O único aspecto surpreendente desta sonata no códice MM63 é o seu autor: é inesperado encontrar obras de Johann Christoph Pepush (1667-1752) na Península Ibérica, e muito especialmente em Coimbra. Não iremos traçar aqui a sua biografia, mas lembrarmos alguns pontos essenciais da sua carreira, de forma a contextualizar a obra. Nascido em Berlim, Pepush fixou-se em Inglaterra cerca de 1697. Entrou para o Drury Lane Theatre londrino como violetista em 1704, ascendendo em 1714 ao posto de director musical, e a par da composição de óperas, exerceu as funções de empresário. Em 1716 transferiu-se para o Teatro de Lincoln's Inn Fields onde alcançou o reconhecimento popular fazendo os arranjos e adaptações necessárias à criação de "The Beggar's Opera" de John Gay em 1728. Uma das suas maiores contribuições para a vida musical britânica foi o seu papel à frente dos destinos da Academy of Ancient Music, projectada para a preservação e interpretação de obras dos mestres do passado que iam de Palestrina até aos recentes compositores italianos. Pepush era decididamente um *savant*, dedicando-se à história e à teoria musical ("A Treatise on Harmony, 1730; "Of the Various Genera and Species of Music among the Ancients", 1745) e actuando como revisor da edição da obra completa de Arcangelo Corelli em partitura para a firma de John Walsh em 1732. Da sua produção musical destacam-se as suas cantatas (as primeiras



com texto em inglês, ainda que escritas ao estilo italiano) e um largo número de obras de câmara deixando, a par de composições para instrumentos de sopro (flautas doce e "*traversière*", oboé) um imenso *corpus* de quase 100 sonatas para violino e baixo contínuo. Destas, publicou em Amesterdão um grupo de 16 em 1707 como opus 2 (parte 1 e 2) um outro grupo de 12 sonatas em 1711 como opus 4, e ainda um outro de 10 sonatas, cerca de 1712 como parte 3 do seu opus 2. Em Londres foi publicada em 1708 uma edição de 24 sonatas, englobando obras já publicadas ou ainda a publicar nas colecções de Amesterdão já referidas. Em manuscrito subsistem ainda 6 conjuntos de 16 sonatas cada, para violino e contínuo, compostas por Pepush para diferentes violinistas ingleses, e cobrindo cada colecção um conjunto de 16 tonalidades diferentes: dó, ré, mi $\flat$ , fá, sol, lá, si $\flat$  e si maior; e dó, ré, mi, fá, fá $\sharp$ , sol, lá e si menor. As restantes sonatas para violino estão dispersas por vários manuscritos, isoladas ou agrupadas em conjuntos mais pequenos.<sup>134</sup> Deste impressionante número de sonatas só tivemos acesso a microfilmes das 38 sonatas publicadas em Amesterdão, e nas quais não se inclui a sonata de Coimbra.

Nos fólios 40 (frente e verso) e 41 (frente) estão conservados dois andamentos sob a única indicação de "Sonata". O seu copista – o "professor" – não deixou qualquer indicação de autoria ou proveniência da obra. Aparentemente a sonata está incompleta: desconhecemos se o copista apenas teve acesso a estes dois andamentos, ou se foi sua opção copiar apenas uma parte da obra, à semelhança de algumas das sonatas de Albinoni presentes no mesmo manuscrito. Ambos os andamentos estão escritos em sol menor e em compasso quaternário; pelas características musicais parece-nos ser um tempo lento (10 compassos) seguido de um tempo rápido, bipartido (6 + 11 compassos) e com repetições de ambas as partes. Apesar de a linha do baixo não apresentar qualquer cifra, pensamos tratar-se de uma obra para instrumento melódico e baixo contínuo, mas é possível tratar-se de uma obra para tecla, ainda que menos provavelmente. A parte melódica deve destinar-se ao violino, mas a ausência de qualquer passagem idiomáticamente violinística, o âmbito (fá $\sharp$ 3 a ré4) e a tonalidade da obra tornam-na executável em qualquer instrumento melódico do período barroco. A escrita é bastante simples mas não totalmente convencional, e possui o seu encanto; toda a atenção da obra se concentra na melodia, enquanto o baixo se destina a mero suporte harmónico,

---

134. Malcom Boyd e Graydon Beeks, "Pepush, Johann Christoph". Em *The New Grove*.

não participando em qualquer troca motívica ou imitação. O estilo não se afasta da esteira de Corelli; equilibrando uma gramática eclética com uma ou outra sugestão do estilo galante, torna-se particularmente difícil de datar, e limitamo-nos a atribuí-la à primeira metade do século XVIII. Tendo em conta a "língua franca" da música vocal e instrumental italiana que se instala em toda a Europa neste período, qualquer origem é possível para esta composição, mesmo a portuguesa.<sup>135</sup>

Entre os vários minuets já descritos, nos fólhos 26 (verso e 27 (fronte) e no fólho 87 (verso) encontramos respectivamente duas curtas obras em compasso binário, sem título, em forma bipartida, e que julgamos serem andamentos extraídos de composições mais alargadas, como sonatas ou suites. As já mencionadas características da escrita musical do copista de ambas as obras – "aluno 1" – nomeadamente o mimetismo de claves e sinais de repetição, levam-nos a pensar tratarem-se de cópias directas de fontes impressas. Pelo âmbito da parte melódica (dó3 a sib4, e fá3 a sib4) bem como pelas tonalidades empregues (dó menor e sib maior) poderiam ter sido escritas para uma grande variedade de instrumentos; no entanto, dado o contexto das obras reunidas no MM63 e apesar da ausência de qualquer passagem mais idiomática para o violino, pensamos ser este o instrumento para o qual foram escritas. São duas pequenas composições de 37 e 36 compassos respectivamente, despretensiosas na escrita, com um carácter vivo e rítmico. Todo o interesse melódico e a vitalidade rítmica se concentram na parte da melodia, enquanto o baixo, cifrado em ambas, é responsável pelo suporte harmónico. O estilo de ambas, claramente galante, ritmicamente vigoroso, com um carácter quase humorístico, mas sem ser simplista, lembra-nos indubitavelmente a obra de Georg Phillip Tellemann.<sup>136</sup> Não se trata contudo de qualquer tentativa de atribuição, uma vez que a convencionalidade estilística em que são escritas estas obras as torna susceptíveis de adjudicar a um grande número de compositores.

---

135. De entre todas as obras preservadas na colecção de D. Jerónimo, é dos *solfeggi* de Giovanni Giorgi (ver nota 120) que esta sonata mais se aproxima, nomeadamente os *solfeggi* 1 e 3 (este também em sol menor). No entanto, conhecemos algumas sonatas de Carlos de Seixas em dois andamentos, um lento e um rápido, e escritas num estilo próximo, como a sonata 31 (80 *Sonatas*).

136. Terá também a obra de Tellemann chegado a Coimbra? Em *Carlos Seixas*:99-103; 108-110 Santiago Kastner, com base apenas em questões estilísticas, sugeriu possíveis ligações entre Seixas e Tellemann. Hamburgo era uma das "nações" que comercializava directamente em Lisboa no século XVIII. Gostaríamos de poder vir um dia a confirmar documentalmente tais hipotéticas relações, que tendo em vista os manuscritos aqui estudados, já não nos parecem de todo impossíveis.

### 3.9- As obras para tecla.

As obras de que seguidamente iremos tratar não são música de câmara (no sentido corrente de música para um pequeno conjunto instrumental) mas antes música de tecla. Tão pouco lhes poderemos atribuir uma origem italiana. Todavia, a exclusão destas obras não só deixaria incompletos o levantamento e a discussão do conteúdo do códice MM63, como limitaria a nossa visão sobre as múltiplas influências e práticas musicais vividas no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra no século XVIII, prejudicando a obtenção de uma imagem de síntese deste particular contexto musical.

Quando o códice MM63 foi intitulado, algures no século XVIII, "Collecção de varias obras para a pratica do cymbalo" decerto que o responsável por tal denominação pensava sobretudo no papel desempenhado pelo cravo no acompanhamento, fosse de obras instrumentais (como é o caso das composições recolhidas neste manuscrito) fosse de obras vocais. O cravo era um dos instrumentos de eleição para o acompanhamento de música religiosa em Portugal, nomeadamente no principal género paralitúrgico cultivado até ao início do século XVIII: o vilancete religioso. É comum encontrar as partes de baixo contínuo dos vilancetes do século XVII identificadas como "guião para a harpa" ou "guião para o cravo". O cravo seria usado também no acompanhamento de obras policorais e, a exemplo de vários países europeus, substituiria o órgão durante a Quaresma, época litúrgica em que os órgãos se silenciavam. A importância do ensino e prática do acompanhamento a partir de um baixo cifrado era essencial a qualquer cravista ou organista profissional e mesmo a qualquer amador durante grande parte do século XVII e de todo o século XVIII. O baixo contínuo foi uma das primeiras características associáveis à música barroca a ser aceite no meio extremamente conservador do Portugal do século XVII.<sup>137</sup> A maior parte das obras recolhidas no MM63 destinavam-se à aprendizagem do baixo contínuo, na continuidade dos exercícios ou exemplos introdutórios que se apresentam no início do manuscrito. Estes exemplos apresentam-se escritos, com raras excepções, em duas pautas: na inferior os baixos cifrados; na superior a realização dos acordes, maioritariamente a duas e três partes. Várias das pautas superiores encontram-se parcialmente preenchidas, e outras totalmente em branco. Os excertos funcionavam provavelmente como explicações práticas, complementando as regras básicas de

---

137. Rui Vieira Nery e Paulo F. de Castro, Sínteses da Cultura Portuguesa: História da Música: 80-84.

acompanhamento, transmitidas de forma escrita ou oral.<sup>138</sup> Alguns dos exemplos foram escritos para demonstrar erros que se deveriam evitar durante a realização, tais como oitavas e quintas paralelas: no fólho 5 (frente) são apresentados três modelos, cada um demonstrando sucessivamente a resolução errada e a correcta. Os excertos em que a pauta superior foi deixada total ou parcialmente em branco parecem constituir exercícios, destinados a serem completados pelos alunos. De uma forma geral, a realização dos acordes é feita a duas partes reais na mão direita e só raramente a três partes, quase sempre usadas quando surgem acordes perfeitos não dissonantes na harmonia. Este procedimento contrasta com a maior parte dos tratados europeus da época, que advogam uma realização básica a três partes (quatro partes com o baixo).<sup>139</sup> A condução melódica da voz superior merece particular atenção, ao contrário das vozes (ou voz) intermédias, que são tratadas mais livremente (nem sempre resolvendo convenientemente as dissonâncias e com uma condução assaz mais pobre). Entre os fólhos 4 (frente) e 19 (verso) os exercícios obedecem a uma ordem crescente de dificuldade: novas combinações de cifras são gradualmente introduzidas, e as sequências de acordes são cada vez mais complexas. Os exemplos são escritos em diversas tonalidades (quinze, sendo oito maiores e sete menores) mas não há indícios da prática de transpor, ainda que por vezes exercícios consecutivos possuam baixos muito semelhantes.<sup>140</sup> Acompanhando a realização dos exercícios que apresentavam as novas harmonias, o aluno ia progressivamente exercitando-se no repertório, começando com os breves minuets e

---

138. Estas regras poderiam ser extraídas de alguns dos livros ou tratados divulgados em Portugal no século XVIII, nomeadamente as "Regras de Acompanhar para cravo ou órgão" (Lisboa 1758) de Alberto José Gomes da Silva (?-1795): Ver Mafalda Nejmeddine, "Regras de acompanhar para cravo ou órgão de Alberto José Gomes da Silva: Análise Preliminar." Em *Revista Educação Musical*, n.º 106; ou o "Novo tratado de música metrica e rythmica, o qual ensina a acompanhar ao cravo, ou órgão, ou outro qualquer instrumento" (Lisboa, 1768 e 1779) de Francisco Ignácio Solano (ca.1720-1800), e do qual existe um exemplar da edição de 1768 na Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra (ver Catálogo). Contudo, sendo estes exemplos portugueses bastante tardios, pensamos que em Coimbra poderiam ter sido usados livros de proveniência espanhola, como as "Reglas Generales de Acompañar, en organo, clavicórdio, y harpa" de D. Joseph de Torres Martinez Bravo, publicadas em Madrid em 1702 e 1736. A edição de 1736 apresentava um capítulo extra, o "Tratado Quarto" ou "Novo Tratado, donde se explica el modo de acompañar las Obras de Musica, segun el estilo Italiano": ver Joseph de Torres Martinez Bravo, *Reglas Generales de Acompañar, en organo, clavicórdio, y harpa*. Existe um exemplar da edição de 1702 na Biblioteca Pública de Évora (ver Catálogo).

139. Ver Jesper Bøje Christensen, *18<sup>th</sup> Century Continuo Playing: A Historical Guide to the Basics*; e F. T. Arnold, *The art of Accompaniment from a Thorough-Bass*. Vol.1 e 2.

140. Ver [Anexo 3](#) para um resumo do conteúdo dos exercícios de baixo cifrado contidos no MM63.

evoluindo para as obras maiores e mais complexas. É impossível no entanto dissociar a correcta prática do acompanhamento do estudo do repertório específico do instrumento, e a colecção de D. Jerónimo da Encarnação, tão proficua em obras violinísticas, não o é menos em obras destinadas ao cravo (e também ao órgão) nomeadamente as sonatas, tocatas e minuetes de Carlos de Seixas, Domenico e Alessandro Scarlatti, Giustini da Pistoia e José António de Oliveira. No código MM63 são duas as obras que se nos apresentam escritas especificamente para tecla. No entanto, é provável que outras obras incluídas no manuscrito fossem também interpretadas ao teclado, sendo vulgar durante todo o século XVIII a apropriação de repertório de câmara para a interpretação num instrumento de teclado.<sup>141</sup>

As duas obras foram copiadas pelo mesmo copista – o "professor" – uma a seguir à outra, ocupando os fólhos 29 (frente) a 35 (frente). Estão ambas escritas na tonalidade de dó maior, sugerindo que possam ter sido copiadas com o intuito de formar um par. A primeira obra está escrita nas claves de violino e baixo; no entanto a notação original da mão direita deveria ser em clave de tiple (dó1ª linha), pois alguns erros, rasurados e corrigidos pelo copista nos compassos 34 e 40, apresentam a parte do tiple escrita uma terceira acima, um erro comum quando se transcreve da clave de tiple para a clave de violino. Não apresenta nenhum título, mas é facilmente identificável como sendo uma Fuga: escrita em estilo imitativo, na exposição inicial apresenta as entradas sucessivas do sujeito em quatro vozes, pela ordem tiple – alto – tenor – baixo:

**Exemplo musical 3:** *Anónimo – Sujeito da fuga em dó maior.*



As entradas do sujeito, que apresenta respostas tonais e não reais, fazem-se respectivamente sobre as notas sol4, dó4, sol3 e dó3, correspondendo à alternância entre tónica – dominante – tónica – dominante. O sujeito tem frequentes exposições ao longo da obra – 6 vezes no tiple, 3 vezes no alto, 2 vezes no tenor e 5 vezes no baixo – separadas por curtos episódios com a extensão máxima de quatro compassos. Esta aparente solidez polifónica é abalada logo após a exposição do tema em cada voz; em vez

---

141. Ver sub-capítulo 3.10 – "MM63: Recepção e influência das obras italianas."

de apresentarem um contrasujeito, as vozes prosseguem num discreto acompanhamento de colcheias soltas, intercaladas com pausas. Esta textura já de si muito pouco densa aligeira-se ainda mais quando, na entrada do baixo no compasso 7, a escrita a quatro vozes é abandonada e reduzida para três. No seu decorrer constata-se que a obra é escrita quase sempre a duas vozes e só esporadicamente a três; as quatro vozes surgirão, ainda que de uma forma descontínua, apenas nos últimos cinco compassos. Os episódios são normalmente escritos apenas a duas vozes, mas em quatro secções a textura é ainda mais fina: nos compassos 33 e 39 o baixo apresenta parte do sujeito sem qualquer acompanhamento; mais surpreendentemente, nos compassos 34 e 40 a segunda metade do sujeito é dividida entre duas vozes, em semicolcheias alternadas intercaladas com pausas numa textura e notação mais apropriadas a um instrumento de corda dedilhada como um alaúde (*style brisé*) do que ao cravo, e sobretudo ao órgão. O esquema harmónico é muito simples, evidenciando-se uma certa dificuldade em modular: nos compassos 21 a 25 ocorre uma modulação à relativa menor, com duas exposições do sujeito, no tiple e no baixo, em lá menor; no compasso 35 é sugerido o contexto da subdominante, com uma entrada do sujeito no tiple aparentemente em fá maior. O clímax da obra surge nos últimos sete compassos, em que a "fuga" dá lugar, estilística e formalmente, à "*toccata*", num tímido ensaio de *stylus fantasticus*. Após um breve floreado o *tactus* da obra é abrandado, e a semicolcheia cede o lugar de figura rítmica dominante à semínima, pelo que a obra deixa de ser sentida a 2 e passa a ser sentida a 4, ocorrendo algo semelhante a um *ritardando* escrito por extenso. Harmonicamente a obra efectua uma viragem brusca para dó menor. A textura adensa-se, e a "quasi-polifonia" é abandonada por uma escrita mais homofónica. Sobre a base de uma progressão harmónica simples pequenos movimentos melódicos livres provocam dissonâncias, como acordes de sétima diminuta, sétima da dominante na terceira inversão e retardos de 9-8 e 4-3, aumentando assim a densidade harmónica. A cor adensa-se pela súbita presença da terceira menor (mi $\flat$ ) e sobretudo do la $\flat$ ; esta nota, num temperamento mesotónico (certamente usado em Coimbra nos instrumentos de tecla, visto ser este o temperamento vulgarizado em Portugal até inícios ou mesmo meados do século XIX) seria exactamente a mesma nota que o sol $\sharp$  (anteriormente escutado no diferente contexto de lá menor) e por isso extremamente baixa, resultando com o fá numa terceira menor perturbadoramente pequena. Quando se atinge o acorde final de dó maior este surge com a surpresa de uma "*tierce de Picardie*", uma vez que os últimos seis compassos foram suficientemente intensos para fazer esquecer a tonalidade principal da

peça. A obra enferma de vários limites, sendo o principal a previsibilidade, bem como a resultante monotonia, mas não é desprovida de interesse musical. É uma obra de circunstância, que vive sobretudo não só do momento e do contexto em que é interpretada, mas também do instrumento utilizado, e cremos que o órgão lhe pode fazer melhor justiça do que o cravo. É sobretudo a sua raridade no contexto do repertório ibérico para tecla que a torna tão interessante. O seu estilo e forma encontram-se tão distantes dos tradicionais "tentos" e "concertados" como da mais moderna sonata bipartida. Apenas no carácter do seu tema e na sua escrita repetitiva poderemos encontrar alguma vaga semelhança com certas secções das "batalhas" para órgão. Não obstante, ao olharmos para lá dos Pirinéus é possível encontrar fontes prováveis para esta obra. Na grande escola alemã para órgão do século XVII não são raros os sujeitos de fuga com características similares, nomeadamente na obra de Dietrich Buxtehude<sup>142</sup> (1637-1707) ou Mathias Weckmann (1616-1674):<sup>143</sup>

**Exemplo musical 4:** *D. Buxtehude – sujeito da "Canzonetta" BuxWV 167:*



**Exemplo musical 5:** *D. Buxtehude – sujeito da "Fuga" BuxWV 176:*



**Exemplo musical 6:** *M. Weckmann – sujeito da "Canzon [III]. in d":*



Em obras dos mesmos compositores poderíamos também encontrar soluções – de notação e interpretativas – que nos permitissem resolver as aparentemente tão pouco idiomáticas passagens dos compassos 34 e 40. Observemos uma forma típica de notar o "style brisé" em obras alemãs do período, nos seguintes exemplos:

---

142. D. Buxtehude. *Sämtliche Orgelwerke - Band I: Freie Orgelwerke*.

143. Mathias Weckmann. *Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*.

**Exemplo musical 7:** *D. Buxtehude – Praeludium BuxWV 153: (comp. 16 a 18)*



**Exemplo musical 8:** *D. Buxtehude – Ária "La Capricciosa" BuxWV 250: (Partita 21, comp. 3 e 4)*



Se considerarmos que a notação das passagens da fuga do códice MM63 acima referidas nos foi transmitida deficientemente, o original poderia ter um dos seguintes aspectos:

**Exemplo musical 9:** *Anónimo – compasso 38 da fuga em dó maior em a) notação do MM63; b) notação "reduzida" a uma voz; c) notação em "style brisé".*

a)



b)



c)



Ainda que não ficasse totalmente resolvida a continuidade polifónica da obra, as passagens adquiririam uma escrita mais apropriada a um instrumento de tecla. O final com o seu floreio de cunho improvisado – mas também transmitido pela fonte de Coimbra de uma forma defeituosa – é também característico deste estilo. Claro que falta a esta "fuga" a densidade polifónica, a qualidade contrapontística e a subtilidade harmónica das obras de Buxtehude, M. Weckmann ou J. A. Reinken (1643-1722), mas não é possível depararmo-nos sempre com obras-primas e o relativo valor estritamente musical de uma composição pode ser compensado pela sua importância histórica ou documental.



A segunda obra para tecla presente no MM63 é intitulada "Aria" na sua primeira página (fólio 32 frente). Trata-se de facto de uma pequena ária instrumental em forma bipartida, com 9 compassos (4+5) e repetições assinaladas em ambas as partes; a assimetria deve-se ao facto do compasso 8 repetir o compasso 7. É seguida por 5 variações, intituladas em latim: *Variatio 1.*; *Variatio 2.* ... *Variatio 5.* Toda a obra – copiada pela mão do "professor" – está escrita em claves de tiple (dó na 1ª linha) e baixo; se esta notação não era de todo desconhecida em Portugal (vários minuetes para tecla da autoria de José António de Oliveira presentes no MM64 usam esta notação) não era contudo a mais comum, preferindo-se para a música de tecla a actual combinação de claves de violino e baixo. Surpreendente é sobretudo a estrutura formal da obra. O "tema com variações" não é comum na música ibérica do início do século XVIII, apenas se divulgando na segunda metade do século, nomeadamente com as variações do português Francisco Xavier Batista (1ª metade dos século XVIII-1797) publicadas nas suas "Sonate, Variazioni, Minuetti per Cembalo" (Lisboa, ca. 1770)<sup>144</sup> ou os "Minués" com variações dos "Conciertos de dos organos" de Antonio Soler (1729-1783).<sup>145</sup> A forma ibérica que mais se lhe assemelha é a da *glosa* (ornamentações herdadas das "diminuições" renascentistas) de uma obra vocal ou de uma dança (como o pequeno minuette em fá menor de Carlos de Seixas, glosado no códice MM338 da Biblioteca Nacional).<sup>146</sup> A obra em análise, pela sua estrutura, desenho melódico, harmonia, textura e o próprio processo sistemático de utilização das técnicas de variação, relaciona-se directamente com o estilo germânico de variações para tecla da segunda metade do século XVII. Não estamos a considerar as grandes variações corais dos organistas do norte da Alemanha; tão pouco ousamos comparar a obra de Coimbra aos grandes ciclos "enciclopédicos" de variações sobre árias profanas como "Schweiget mir von Weiber nehmen" de J. A. Reinken,<sup>147</sup> ou "La Capricciosa" de Buxtehude;<sup>148</sup> encontramos exemplos mais próximos nas técnicas de

---

144. Francisco Xavier Baptista, *12 Sonatas para Cravo*. Edição de Gehrard Doderer. Portugaliae Musica, vol. XXXVI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

145. António Soler, *VI Conciertos de dos Organos Obligados*. Vol. 1 e 2. Edição de M. S. Kastner. Mainz: Schott's Söhne, 1972.

146. José António Carlos de Seixas, *80 Sonatas para instrumentos de tecla*. Transcrição e edição de Macário Santiago Kastner. Portugaliae Musica, Vol. X. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

147. Johann Adam Reincken. *Sämtliche Werke für Cembalo*.

148. Dietrich Buxtehude. *Sämtliche Suiten und Variationen*.

variação empregues e na ligeireza da textura em obras como a "Ária [com 24 variações]" de Johann Philipp Krieger<sup>149</sup>(ca. 1649-1725) mas sobretudo na "Sarabanda [com 5 variações]" ("Partita VI") das "Sechs Musicalische Partien" (1697) de Johann Krieger<sup>150</sup> (ca. 1651-1735). Os modelos simultaneamente mais perfeitos e que mais se aproximam da obra de Coimbra encontram-se contudo nas obras de Johann Pachelbel (1653-1706). Ao confrontarmos a "Aria com variações" do códice MM63 com qualquer das "Arias" do "Hexachordum Apollinis"<sup>151</sup> publicado por Pachelbel em Nuremberga em 1699 – a mais compreensiva colecção de variações deste compositor sobre temas não sacros, e um dos grandes marcos na arte da variação em território alemão – ficamos surpreendidos com as inúmeras semelhanças encontradas, e que não são de todo superficiais. Como podemos constatar na comparação apresentada no Quadro 8, com a excepção da última variação, a estrutura e o carácter de ambos os conjuntos de variações é admiravelmente idêntico, e não esqueçamos que o exemplo desta obra de Pachelbel é apenas um entre várias possibilidades. A obra de Coimbra assume-se como um "companheiro" mais modesto, mas musicalmente valioso. Tal como com a "Fuga", sentimos a necessidade de tentar esclarecer a aparente origem germânica destas obras, e a forma que encontraram para chegar a Coimbra.

---

149. Johann & Johann Philipp Krieger. *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke. Band I & II*.

150. Krieger. *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*.

151. Johann Pachelbel. *Hexachordum Apollinis 1699*.

**Quadro 8:** Comparação entre a "Aria Prima" de J. Pachelbel e a "Aria" do códice MM63.

Johann Pachelbel – "Hexachordum Apollinis", 1699 – Aria Prima, fá Maior			Anónimo – Aria, dó Maior		
título	comp.	descrição	título	comp.	descrição
Aria prima	C	Forma bipartida: 2 secções, com sinais de repetição a meio e no fim (tal como em todas as variações subsequentes); uma melodia simples, sustentada por acompanhamento de harmonia a duas vozes, normalmente na mão esquerda.	Aria	C	Forma bipartida: 2 secções, com sinais de repetição a meio e no fim (tal como em todas as variações subsequentes); uma melodia simples, sustentada por acompanhamento de harmonia a duas vozes, normalmente na mão esquerda.
Variatio 1	C	"Diminuição" ornamental da melodia na mão direita, preponderantemente em semicolcheias; o acompanhamento mantém-se quase inalterável na mão esquerda.	Variatio 1	C	"Diminuição" ornamental da melodia na mão direita, preponderantemente em semicolcheias; o acompanhamento mantém-se quase inalterável na mão esquerda.
Variatio 2	C	Divisão regular do baixo em semicolcheias; acompanhamento na mão direita a duas vozes, com a melodia original, ligeiramente simplificada, na voz superior.	Variatio 3	C	Divisão regular do baixo em semicolcheias; acompanhamento na mão direita a duas vozes, com a melodia original, ligeiramente simplificada, na voz superior.
Variatio 3	12 8	A melodia é "quebrada" em figuras harpejadas de três colcheias; o baixo é também variado; uso de figuras sincopadas.	Variatio 2	12 8	A melodia é "quebrada" em figuras harpejadas de três colcheias; o baixo é também variado; uso de figuras sincopadas.
Variatio 4	24 16	Longas cadeias de semicolcheias, agrupadas de 6 em 6, alternando entre uma mão e outra, mas nunca em simultâneo.	Variatio 4	24 16	Longas cadeias de semicolcheias, agrupadas de 6 em 6, alternando entre uma mão e outra, mas nunca em simultâneo.
Variatio 5	C	Figuras de harpejo em <i>ostinato</i> envolvendo ambas as mãos.	Variatio 5	C	Na primeira metade vagamente imitativa, usando um motivo de 3 notas repetidas; o movimento estende-se também às vozes interiores; uma textura mais simples a partir do 2º comp. da segunda parte, com a melodia acompanhada por figuras em acordes quebrados, num <i>ostinato</i> semelhante ao baixo de Alberti.
Varatio 6	C	Textura densa em <i>style brisé</i> na mão direita, sobre um baixo simples e estático, de mero suporte harmónico.			

Ao procurar modelos ou obras relacionadas com as duas composições do códice MM63 acedemos a um volume da "Early Keyboard Music Series"<sup>152</sup> que apresenta uma transcrição e publicação parcial do conteúdo de um manuscrito existente no Kirchenarchiv da vila de Mylau na Saxónia (Alemanha). O códice contém 176 obras para tecla, na sua

152. John R. Shannon, *The Mylau tabulaturbuch*. Early Keyboard Music Series.

quase totalidade atribuíveis a compositores da Alemanha central activos no último quartel do século XVII, incluindo J. Pachelbel; muitas das composições permanecem contudo anónimas. A grande parte das obras são composições "livres" do tipo prelúdio ou fuga, de modestas dimensões. Contrariamente à maioria das colecções de música de tecla alemãs desta época e região, não existem obras baseadas em corais (variações ou prelúdios corais) contendo no entanto alguns conjuntos de variações sobre melodias seculares ("Árias"). Segundo John R. Shannon, que estudou detalhadamente o manuscrito, trata-se do livro de um organista de província, usado para anotar novas composições a que tinha acesso (um pouco à semelhança do códice MM63...). As obras estão agrupadas por tonalidades, começando em dó. Os fólhos por vezes deixados vagos entre as diferentes tonalidades parecem comprovar que o livro não foi copiado de uma vez, mas usado durante um longo período de tempo, e que o seu dono esperava por certo anotar mais composições. Shannon sugere o período entre 1689 e 1700 como o de elaboração e preenchimento do códice, ainda que na capa este apresente a inscrição "Tabulatur / Buch J. 1750", interpretada como a data da aquisição do manuscrito pela igreja de Mylau, e não como a data da compilação. A notação usada é a de clave de dó na 1ª linha (tiple) e clave de baixo, a notação mais corrente na Alemanha a par da tablatura alemã com letras; esta é a notação actual da "Aria com variações", e provavelmente a notação original da "Fuga" do códice de Coimbra. Segundo Shannon os compositores representados são todos naturais da Saxónia ou da Turíngia, e mantiveram ligações com a cidade de Nuremberga nalgum momento das suas vidas, tendo aí trabalhado ou estudado, nomeadamente com Pachelbel, que foi organista de 1692 a 1706 na Sebalduskirche de Nuremberga.<sup>153</sup> Infelizmente, neste seu trabalho John R. Shannon apenas transcreveu e publicou uma pequena selecção de obras do códice, que ele considerou representativa (considerando também que parte do manuscrito se encontra muito danificado, sendo muito difícil ou mesmo impossível a leitura de certas obras). Entre as peças publicadas encontramos algumas composições que se relacionam muito directamente com as obras presentes no MM63.

A primeira obra é uma composição de Nicolaus Vetter (1666-1734).<sup>154</sup> Vetter estudou com Pachelbel e foi o seu sucessor em Erfurt a partir de 1690. Posteriormente tornou-se organista em Rudolstadt, onde permaneceu até à sua morte. Os seus

---

153. Ewald V. Nolte e John Butt, "Pachelbel, Johann." Em *The New Grove*.

154. Hugh J. McLean, "Vetter, Nicolaus." Em *The New Grove*.

contemporâneos consideraram-no o melhor discípulo de Pachelbel, salientando de entre a sua produção os prelúdios e variações corais; algumas das suas obras chegaram a circular sob a autoria de J. S. Bach. Apenas as obras sobre corais se encontram publicadas, e correntemente dá-se como perdidas todas as suas obras "livres" – opinião que esta publicação parcial do "Tabulaturbuch" de Mylau veio desmentir. A "Fuga ex C " (que apresentamos integralmente no [Anexo 4](#) deste trabalho) é tão semelhante à Fuga conservada em Coimbra, que apenas a comparação entre as duas obras nos parece suficiente para assegurar uma ligação directa entre ambas. O ritmo e contorno melódico do sujeito; a textura geral da obra, supostamente a quatro vozes, mas na realidade muito mais ligeira, prevalecendo as passagens a duas e três vozes; a polarização entre baixo e tiple, com uma clara secundarização das vozes intermédias; as pausas frequentes intercalando os "acordes" do acompanhamento do sujeito: são estas algumas das semelhanças entre as obras. Existem obviamente diferenças: a Fuga de Coimbra é mais longa, sobretudo devido ao seu final mais esmerado enquanto a fuga de Vetter termina de uma forma mais convencional; a obra de Coimbra modula mais, pois estende-se à relativa menor e a uma sugestão da sub-dominante, enquanto a obra de Mylau nunca abandona a dualidade de tónica e a dominante; as exposições do sujeito são mais frequentes na Fuga de Coimbra, resultando uma estruturação entre exposições e episódios menos clara, enquanto Vetter, na Fuga do códice de Mylau apenas tem uma grande exposição inicial, a que se sucedem apenas mais 4 exposições do sujeito, duas no baixo e duas no tiple. É muito difícil aventurarmos uma atribuição de autoria, sobretudo porque grande parte das semelhanças são mais identificativas da regionalidade de um género, de uma escola, e de uma época, do que características de um estilo pessoal. Apresentamos mais dois sujeitos de fugas de Vetter retiradas do códice de Mylau e com as mesmas características, de forma a fundamentar a nossa atribuição:

**Exemplo musical 10:** N. Vetter- sujeito da "Fuga ex C. e.":



**Exemplo musical 11:** N. Vetter- sujeito da "Fuga ex G. h.":



Com base nestes dados atribuímos a fuga do códice MM63 à autoria de Nicolaus Vetter, obviamente com algumas interrogações, mas de forma a contextualizá-la numa época e num estilo ao qual não duvidamos que pertença.

No "Mylau tabulaturbuch" encontram-se também alguns conjuntos de variações sobre melodias profanas: intituladas "*Arias*", são pequenas composições estruturalmente bipartidas, com um carácter dançante, e a que se seguem três ou quatro variações. As características das árias e das respectivas variações são muito semelhantes ao exemplar do códice MM63. No entanto este não só tem maior número de variações, como apresenta maiores contrastes de tempo, métrica e padrões de variação utilizados; o próprio tema é musicalmente mais rico no contorno melódico e na riqueza da harmonia, salientando-se o pormenor da assimetria estrutural. A "Ária com variações" de Coimbra encontra-se qualitativamente numa posição intermédia entre as obras de Mylau e o conteúdo do "Hexachordum Apollinis" de Pachelbel. Em comparação com as obras de Pachelbel, a obra de Coimbra é mais "mecânica" na aplicação dos padrões de variação e não apresenta a mesma subtilidade de escrita; o seu ponto mais susceptível é sem dúvida o final pouco ortodoxo da última variação (que na nossa edição apresentaremos com pequenas correcções). De novo nos deparamos com a questão da fiabilidade do(s) copista(s) do códice MM63: uma transmissão deficiente da obra pode estar frequentemente na origem de uma incorrecta atribuição. Como também os grupos de variações no códice de Mylau se nos apresentam anónimos, podemos atribuir de uma forma genérica a obra de Coimbra à escola da Alemanha central do fim do século XVII, mas não abandonamos completamente a ilusão de termos encontrado uma pequena obra de juventude de Johann Pachelbel no códice do Mosteiro de Santa Cruz. Pachelbel apenas publicou duas obras durante a sua vida: uma série de variações corais hoje perdidas, "Musicalische Sterbens-Gedancken" em 1683; e a já citada colecção de árias. O restante *corpus* da sua obra para tecla foi-nos transmitida por numerosos e dispersos manuscritos, em que por vezes as mesmas obras se apresentam com variantes consideráveis entre si. Segundo Shannon, o Mylau Tabulaturbuch contém várias obras até hoje desconhecidas de Pachelbel, mas contudo irre recuperáveis; não sabemos se lhe foi atribuído algum dos pequenos conjuntos de variações. Não nos parece existir uma objecção radical que elimine toda e qualquer hipótese da presença de uma obra de Pachelbel na Península Ibérica, exceptuando as questões estilísticas já apontadas e a invulgaridade do facto. Em todo o caso, atribuição da obra a Pachelbel, ainda que pretensiosa, ajuda-nos a situar a obra num contexto estilístico concreto e adequado.

Procuramos seguidamente explicar as ligações entre Nuremberga ou Erfurt e Coimbra, com base em alguns factos históricos. Os compositores e músicos alemães viajavam muito e durante as suas carreiras podiam ocupar postos em cidades muito distantes. O percurso de Pachelbel apresenta-se como um excelente exemplo, pois estudou e trabalhou em cidades tão distantes entre si como Nuremberga, Viena, Erfurt e Estugarda. Manteve simultaneamente contactos com Dietrich Buxtehude em Lübeck, na costa do mar Báltico, e com Ferdinand Tobias Richter em Viena, e ambos os compositores foram os dedicatários do seu "Hexachordum Apollinis". Na primeira metade do século XVIII as ligações entre Portugal e o Sacro-império Romano-germânico foram diplomaticamente intensas, e é provável que daí tenham resultados contactos e intercâmbios que hoje tendemos a subestimar. Um dos momentos privilegiados para o encontro entre as duas nações e culturas foi a assinatura do tratado matrimonial de D. Pedro II de Portugal (1648-1706) com Dona Maria-Sofia Isabel de Neuburg (1666-1699), filha do Príncipe Filipe Guilherme de Neuburg, Conde Palatino do Reno e Duque da Baviera, Juliers, Clèves e Mons, assinado em Manheim em 1687.<sup>155</sup> Em Heidelberg foi recebido o enviado de Portugal, o Conde de Villar-Major e Marquês do Alegrete Manuel Telles da Sylva, onde decorreram as negociações (por sinal perturbadas pela oposição de Louis XIV de França, contrário à aliança) e "seguiram-se várias festas em honra da nova Rainha portuguesa, até ao seu embarque".<sup>156</sup> Dona Maria-Sofia, que viajou para Portugal numa esquadra inglesa desde Roterdão (depois de ter descido o Reno) foi autorizada a "trazer os criados e criadas que quiser".<sup>157</sup> Na Alemanha do século XVII as diferenças religiosas eram maiores condicionantes do que as distâncias físicas entre cidades ou regiões. Não podemos deixar de reparar que Heidelberg, Manheim e Neuburg (católicas) se encontram relativamente próximas de Estugarda e Nuremberga (protestantes) e que a distância de Nuremberga até Erfurt (cidade onde trabalharam Pachelbel e Vetter) é muito maior do que a qualquer das outras cidades mencionadas. Infelizmente não nos inteiramos se sobrevivem manuscritos com obras de Pachelbel ou Vetter em Heidelberg, Manheim ou Neuburg que provasse a circulação de obras destes compositores entre

---

155. Sobre o processo e contracto de casamento de D. Pedro II, ver: Eduardo Brazão, *O Casamento de D. Pedro II com a princesa de Neuburg*.

156. Citado da descrição de D. Manuel de Telles da Sylva. Ver Brazão.

157. Citado da descrição de D. Manuel de Telles da Sylva. Ver Brazão.

círculos protestantes e católicos – estes, como vimos, com maior probabilidade de estabelecer intercâmbios musicais com Portugal.

Os vínculos entre Portugal e Viena eram também particularmente intensos, estimulados pela Guerra da Sucessão de Espanha (1704-1713) na qual Portugal alinhou pelas pretensões austríacas.<sup>158</sup> O Arquiduque Carlos, filho do Imperador Leopoldo I, e já aclamado Rei de Espanha em Viena como Carlos III, entrou em Lisboa em 1704 para daqui se dirigir a Madrid. Na capital portuguesa foi recebido por D. Pedro II com grande honra e faustosas celebrações, que se repetiram frequentemente durante toda a permanência do Arquiduque Carlos no país. Sabemos que em Agosto de 1704 o Arquiduque visitou Coimbra a caminho da fronteira, e aí foi recebido solenemente, sendo-lhe entregues as chaves da cidade. Com o título de Rei de Espanha foi aclamado no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, onde se entoou solene *Te Deum* (em canto figurado?) e lhe possibilitaram venerar a relíquia do Santo Lenho que dá o nome ao Mosteiro. D. Carlos regressou pouco tempo depois a Viena para ser aclamado como Imperador Carlos VI do Sacro-império, na sequência da morte de seu irmão, entretanto ocorrida. Mas novos laços entre as duas nações se estreitariam brevemente, com a união dinástica entre el-rei D. João V (1689-1750) e a filha do Imperador Leopoldo I e irmã de Carlos VI, a Arquiduquesa Maria-Ana de Habsburg (1683-1754) em 1708. No séquito da rainha viajaram nobres e damas, padres, aias e servos. Não seria difícil viajarem também algumas folhas com música... D. Maria-Ana, membro de uma família tão devotada à música, foi ela própria uma grande melómana que incentivou a actividade musical na corte portuguesa, e uma intérprete com algum talento.<sup>159</sup> Não é difícil imaginar que tenha trazido consigo as suas "lições" de cravo, com obras de compositores nativos dos "seu" império.

Quanto às ligações com o norte da Alemanha, à que referir a intensa actividade mercantil mantida ao longo do século XVIII entre Lisboa e Hamburgo, cidade em que Portugal mantinha permanentemente um "representante dos interesses do Rei de

---

158. Sobre a Guerra da Sucessão da Áustria e a estadia do Arquiduque da Áustria em Portugal, nomeadamente em Coimbra: António Cruz, *Notícia da vinda e estadia do Arquiduque de Áustria em Coimbra (1704)*.

159. D. Maria-Ana era suficientemente hábil para acompanhar ao Cravo o próprio Domenico Scarlatti e o tenor Giovanni Mossi (ver nota 117), que cantaram na Corte logo após a sua chegada a Portugal. João Pedro d'Alvarenga, "Domenico Scarlatti: o período português (1719-1729)." Em *Estudos de Musicologia*.



Portugal", ainda que o volume de negócios fosse bastante inferior ao comércio com Londres e Amesterdão.<sup>160</sup> Não eram no entanto estas as únicas permutas estabelecidas com essa dinâmica cidade alemã, que manteve sempre ao longo da sua história uma tão notável actividade musical. Na Maia, a norte do Porto, os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho possuíam uma importante casa da sua congregação, o Mosteiro de São Salvador de Moreira. Nesta Igreja sobrevive hoje, restaurado, um magnífico pequeno órgão assinado por Arp Schnitger (1648-1719), o grande construtor de órgãos de Hamburgo.<sup>161</sup> Ainda que haja notícia de dois órgãos enviados para Portugal por Arp Schnitger em 1701, a descrição deles conhecida (12 registos divididos por 2 manuais) não corresponde exactamente ao actual estado do órgão de S. Salvador de Moreira, pelo que este poderá ser o resultado de uma diferente encomenda. Será difícil encontrar uma ligação mais imediata quanto inesperada entre os organistas alemães activos na segunda metade do século XVII e os monges de Santa Cruz de Coimbra; partilhando a admiração pelo mesmo construtor de órgãos, o que manifesta já uma comunhão nos gostos musicais, criam-se também as condições para que ocorra, ainda que fortuitamente, o intercâmbio de repertório.

### **3.10 - MM63: Recepção e influência das obras italianas.**

O carácter excepcional da presença em Portugal de uma tão vasta colecção de obras instrumentais italianas foi já suficientemente realçado. O códice MM63 parece-nos, de todos os elementos da colecção de D. Jerónimo da Encarnação, aquele que se reveste de maior importância pela quantidade, variedade e qualidade do repertório nele contido. Não temos dúvidas de que as obras nele preservadas foram interpretadas em diferentes circunstâncias no Mosteiro de Santa Cruz. A ilegibilidade de algumas das suas páginas, que parece impedir o uso prático do seu conteúdo, demonstra apenas que esta não era a única fonte acessível para o repertório nele conservado; de resto, ficou claro que os

---

160. Estes e outros dados históricos complementares a este trabalho, nomeadamente sobre a História Política e Económica de Portugal nos séculos XVII e XVIII foram retirados de: José Mattoso, *História de Portugal*. Vol. 4: *O Antigo Regime*; e de Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal*. Vol. 5.

161. Os dados sobre o órgão do Mosteiro de São Salvador de Moreira da Maia foram extraídos da página de *Internet*: [www.arpschnitger.nl](http://www.arpschnitger.nl), onde consta uma curiosa cronologia da autoria de António Mendes Melo, que inclui factos ocorridos entre 1622 e 1873, referentes à vida cultural, política e diplomática de Portugal e da Europa, a história de vários órgãos portugueses, bem como dados biográficos de Arp Schnitger.

copistas activos na sua compilação tiveram ao seu dispor uma grande variedade de fontes manuscritas e impressas com várias proveniências. Apesar da intensa prática de música para violino, a abundância de tais exemplos parece não ter sido correspondida em igual medida na composição de obras para o violino por parte não só dos compositores locais (dos quais de resto sobrevivem muito poucos testemunhos, como constatamos no Capítulo 1) mas portugueses em geral.<sup>162</sup> No caso de Santa Cruz de Coimbra parece ter predominado uma reacção "pedagógica" ao repertório, não só na sua utilização, mas também na produção local por ele influenciado. Sem dúvida que existiam no Mosteiro intérpretes capazes técnica e musicalmente de executar as obras de Corelli, Mascitti ou Geminiani<sup>163</sup> mas nenhum destes compositores cultivou uma técnica do violino particularmente virtuosística, ainda que as suas obras, quando foram publicadas, tenham sido consideradas como referências também neste campo. As obras de Veracini<sup>164</sup> são aquelas que exigiam da parte dos intérpretes um completo domínio de mais avançadas técnicas de execução. A necessidade de preparar intérpretes capazes de fazer justiça a este repertório fez despontar a necessidade de reunir (ou compor?) um núcleo de material pedagógico, testemunhado não só pelo largo número de minuets fáceis recolhidos nos códices MM61, MM63 e MM64, mas também pela colecção de seis duetos para dois violinos ("*senza basso*") com dois andamentos cada, recolhidos no códice MM61 (fólios 24 frente a 31 verso) e num dueto mais pequeno e só com um andamento, existente no MM64 (fólio 3 frente). São obras que devem ser datáveis da segunda parte do século XVIII e mereciam, apesar da sua simplicidade, um particular estudo. Pensamos que muita pesquisa possa ser ainda feita, não só na procura de obras para violino de

---

162. Apesar das poucas obras portuguesas para violino da 1ª metade do século XVIII, muito do repertório nacional existente aguarda ainda para ser estudado, editado e interpretado. Lembramos por exemplo as obras de Pedro Lopes Nogueira, violinista da Capela Real e autor entre outras obras, de 12 sonatas e uma "Folia" para violino e baixo contínuo, preservadas no códice P-Ln MM4824. Tal conjunto de obras, para além de raro em Portugal, poderá acusar alguma influência corelliana. Ver d'Alvarenga: 178. De António Pereira da Costa (c. 1697-1770), Mestre de Capela da Sé do Funchal, sabemos que publicou em Londres em 1741 "12 Concertos Grossos Com doys Violins, E Violão de Concertinho Obrigados: E outros doys Violins, Viola e Órgão, De Concerto Grosso a Arbitrio que se poderão dobrar [...] Opera Premeira". Ver Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron, *História da Música Portuguesa*. Acrescentamos que um exemplar desta obra encontra-se preservado na British Library, em Londres.

163. Ver [Anexo 2](#) sobre as obras de Geminiani conhecidas em Santa Cruz de Coimbra.

164. Ver [Anexo 2](#) sobre as obras de Veracini conhecidas em Santa Cruz de Coimbra.

outros compositores portugueses, mas também na correcta atribuição de certas obras até aqui vistas fundamentalmente como obras destinadas a instrumentos de tecla.<sup>165</sup>

Parece-nos mais efectiva a influência do repertório conservado no códice MM63 na renovação da música de tecla portuguesa na primeira metade do século XVIII. Antes de considerarmos a possível ascendência das obras italianas para violino e contínuo sobre as composições para cravo de autores nacionais, convém recordar a prática setecentista de executar estas obras ao teclado, quer através de arranjos específicos com vista a torná-las mais idiomáticas, quer de uma adaptação improvisada. Para nos cingirmos apenas a algum do repertório especificamente presente na colecção de Coimbra<sup>166</sup> apresentamos os seguintes exemplos, referentes à obra de Arcangelo Corelli:

- a) A edição de John Walsh de cerca de 1735 dos opus 1 a 4, dispostos em partitura por Johann Pepush, especifica na página de título que "[...] they also make / compleat Lessons for the Harpsichord[...]"<sup>167</sup>
- b) Um manuscrito da Music Library of the University of Califórnia, em Berkeley (sem número de catálogo) contém uma série de versões ornamentadas da *Opera Quinta*;
- c) O Add. Ms. 38.188 da British Library contém uma versão para tecla da *Gavotta* da sonata op. 5 n.º 10;<sup>168</sup>
- d) O já mencionado "Minuet by Correlli [sic] With Variations for the Harpsicord [sic] or Piano Forte".<sup>169</sup>

Transcrições e adaptações semelhantes devem ter circulado seguramente em Coimbra, como prova a "transcrição" do "*Minuetto*" do "*Concerto Grosso*" opus 6 n.º 9, da qual apenas desconhecemos a instrumentação desejada.

---

165. Na obra de Carlos de Seixas encontramos algumas obras que nos parecem indiscutivelmente escritas para violino e contínuo – como a sonata 56 das *80 Sonatas* (presente em Coimbra no MM57, com o n.º 28), ou a Sonata 58, cujo minuetto, profusamente cifrado, tem correspondência no MM64.

166. Referentemente ao MM62, mencionamos que no exemplar da edição de Walsh da *Opera Seconda* de Mascitti por nós consultado, pertença da Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, o 1.º andamento da sonata 2 apresenta-se discretamente "arranjado" para tecla.

167. Marx, 92-93

168. Para estes dois exemplos, ver Zaslav: 95 e seguintes.

169. Seletsky: 130. Gostaríamos ainda de recordar o testemunho de Johann Matheson (1681-1764) que numa viagem à Holanda ouviu as sonatas de Corelli executadas ao órgão. Infelizmente não conseguimos recordar a origem desta informação.

A grande representatividade da obra de Arcangelo Corelli na colecção de D. Jerónimo da Encarnação, contendo a integral das suas sonatas *a tre*, parte (ou mesmo a totalidade) da sua influente *Opera Quinta*, e vestígios dos seus *concerti grossi*, parece-nos indissociável da importância que a obra e do estilo de Corelli se revestiu para o desenvolvimento e maturação da linguagem musical do século XVIII – sobretudo nos géneros puramente instrumentais da sonata "*a tre*", da sonata "*solo*" e do *concerto grosso* – importância essa que é hoje indiscutível e universalmente reconhecida.<sup>170</sup> A sua directa influência na música de tecla foi só mais recentemente discutida e reconhecida: talvez não tão evidente na geração de compositores seus contemporâneos, é mais óbvia nas gerações imediatas.<sup>171</sup> No caso português parece-nos faltar ainda avaliar quais as consequências directas do conhecimento da obra de Corelli na música de câmara e de tecla dos autores nacionais. Propomo-nos aqui, como complemento à análise do códice MM63 tentar traçar algumas marcas dessa influência, recorrendo a exemplos retirados da obra de Carlos de Seixas, não só pela directa relação do compositor com Santa Cruz (nomeadamente através das obras da sua autoria preservadas na colecção de D. Jerónimo), mas também por nos parecer ser este o compositor português que acusa traços mais nítidos de influência corelliana nas suas composições.

A obra de Corelli assumiu um carácter revolucionário apenas ao ser introduzida em círculos musicais onde o estilo italiano era desconhecido, ou ainda mal assimilado e visto com desconfiança. Como vimos a propósito do códice MM62 e da obra de Mascitti, as inovações corellianas conseguiram impor-se porque a sua obra estava naturalmente imbuída de um espírito cosmopolita, sintetizando em si mesma uma série de influências que de uma forma quase inconsciente a tornavam tão cativante para um público estrangeiro. Estas "referências" que orientavam os novos ouvintes podiam ser a sobriedade e a escrita polifónica para o público inglês, ou a vitalidade e a elegância das danças para os franceses. No caso português, a sua aceitação poderia estar relacionada

---

170. Ver, por exemplo: Franco Piperno, "Stile e Classicità corelliani: un'indagine sulla scrittura strumentale." Em *Studi Corelliani* - V.

171. Ver: Giorgi Pestelli, "Corelli e il suo influsso sulla musica per cembalo del suo tempo." Em *Nuovi Studi Corelliani - Atti del secondo congresso internazionale*: 37 e seguintes; Alexander Silbiger, "Keyboard Music by Corelli's Colleagues: Roman Composers in English sources." Em *Studi Corelliani* - V: 253-255, 257, 264-265.

com a propensão nacional para o cultivo da melodia e do "*cantabile*"<sup>172</sup> – "*cantabile*" esse por vezes negligenciado mas essencial ao vocabulário expressivo corelliano, que assenta predominantemente numa leitura "vocal", mesmo lírica do violino, e não tanto no carácter técnico e estritamente instrumental. O sucesso de Corelli encontra-se indissociável da apresentação de uma música altamente organizada e estruturada e como tal particularmente apta a ser apresentada como modelo formal, em oposição à música de tradição mais espontânea, improvisada e estruturalmente vaga ou mesmo aleatória, características de grande parte do repertório instrumental italiano de seiscentos.<sup>173</sup> A obra de Corelli chegou a Coimbra não directamente de Roma, como seria de esperar, mas via Inglaterra, o país onde no século XVIII o culto à personalidade e obra de Corelli se encontravam mais florescentes. Este país tinha-se conservado até fins do século XVII bastante impermeável à influência italiana, e só nos anos 70 desse século é que, através de violinistas emigrados como Nicola Matteis, se estabeleceu contacto directo com a música instrumental transalpina:<sup>174</sup>

"[Then] came over Corelly's first consorts that cleared the ground of all other sorts of musick whatsoever. By degrees the rest of his consorts, and at last the concertos came, all which are to the musicians like the bread of life".<sup>175</sup>

Apesar de Portugal não receber a obra de Corelli em primeira-mão, a recepção corelliana no nosso país revelada pela colecção de Coimbra ainda que mais tardia do que a ocorrida em Inglaterra, é pouco desfasada de outros países europeus, nomeadamente a França que, como vimos ao estudar a obra de Mascitti, se mostrava ainda no início do século XVIII simultaneamente curiosa e relutante. Mais importante do que a presença de "maneirismos" corellianos na obra dos compositores nativos,<sup>176</sup> é na adopção de uma clara estrutura formal, de um cuidado planeamento tonal, da economia de material

---

172. Referimo-nos ao chamado "lirismo lusitano", tão apontado por M. S. Kastner nas obras dos compositores portugueses, ainda que tal atributo seja muito questionável, ou pelo menos indefinível...

173. Silbiger: 264, 268.

174. Allsopp: 188.

175. Roger North, citado em: Allsopp: 190.

176. Pestelli: 39-50; Pestelli identifica na obra para tecla de vários compositores italianos e europeus (Alessandro e Domenico Scarlatti, Durante, Pasquini, Paradisi, Rutini, Seixas, Marcello, C. Ph. E. Bach e Telemann) marcas da influência corelliana ou de práticas compositivas comuns.

melódico, e de uma orientação harmónica objectiva, que se revela a compreensão e adopção dos princípios de Corelli.<sup>177</sup> Claro que estes não só são princípios comuns à grande parte da obra dos restantes autores italianos contemporâneos, como serão apontados posteriormente como os responsáveis pela previsibilidade, formalismo e ecletismo de grande parte da música instrumental da primeira metade de setecentos. De facto, é-nos difícil distinguir, de entre vários *clichés* da música deste período, quais os que eram já comuns no tempo de Corelli, e aqueles que foram por ele introduzidos ou divulgados. Apesar da influência corelliana na génese da música portuguesa para tecla do século XVIII ser ciclicamente mencionada desde os anos 40 do século XX,<sup>178</sup> parece nunca ter havido a preocupação de inventariar as fontes das obras de Corelli em Portugal, e estabelecer pragmaticamente as relações entre estas e a produção para tecla nacional. O caso concreto de Carlos de Seixas revela-se paradigmático. É difícil assegurar ter havido qualquer influência directa na sua obra da colecção de D. Jerónimo da Encarnação, reunida já aquando da presença de Seixas em Lisboa. Não obstante, a observação da sua obra revela que a influência das obras italianas para violino e contínuo foi muito marcante (nomeadamente na adopção da forma da sonata com múltiplos andamentos). Esta ascendência foi possivelmente mais forte do que qualquer outra proveniente da música de tecla italiana contemporânea. Entre Corelli e Seixas deparamos frequentemente com idênticos perfis temáticos e material motivico, associados a progressões harmónicas muito semelhantes; podemos apresentar como exemplo a sonata 42 em fá menor de Seixas, que reflecte nos vários aspectos mencionados clara ascendência corelliana, nomeadamente do primeiro andamento da sonata op. 5 n.º 6. É mormente na textura de certas obras de Seixas, fundamentadas na clareza e transparência da melodia (onde se concentra toda a riqueza da derivação motivica e a atenção expressiva) acompanhada por um discreto "baixo contínuo", que detectamos esta marcante "génese violinística", ficando por vezes a dúvida da instrumentação originalmente pretendida.<sup>179</sup> Apresentamos

---

177. Silbiger: 265.

178. Macário Santiago Kastner, *Carlos Seixas*: 88.

179. O melhor exemplo desta indefinição é atribuição por Santiago Kastner da sonata op.1 n. 7 em dó menor de Geminiani (por sinal também presente em Coimbra: ver [Anexo 2](#)) a Carlos de Seixas, publicando-a como sonata 18 nas *80 Sonatas*. De facto, independentemente da confusão estilística, é de notar que as diferenças entre uma obra para tecla de Seixas e uma sonata para violino e baixo de Geminiani são por vezes muito pequenas. Inclusivamente, quando tocadas no violino algumas das sonatas revelam-se particularmente idiomáticas para o instrumento. Das *80*

seguidamente alguns exemplos de paralelismos entre a obra dos dois compositores, nomeadamente ao nível da harmonia, figuração, fraseio e textura.

**Exemplo musical 12:** a) A. Corelli – Sonata op.5 n.º6, 3º and. "Allegro", comp. 12 e 13; b) C. Seixas – Sonata 8 (BGUC MM57 n.º26), 1º and., comp. 4 e 5.

a)



b)

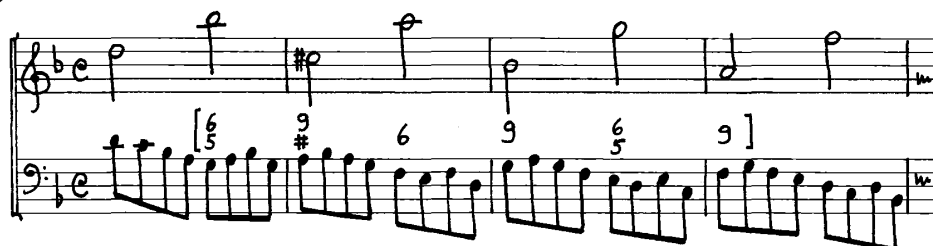


**Exemplo musical 13:** a) A. Corelli - Sonata op.5 n.º9, 4º and. "Tempo di Gavotta - Allegro", comp. 1 a 3; b) C. Seixas - Sonata 29, 1º and. "Moderato", comp. 1 a 4.

a)



b)



*Sonatas* parecem-nos possuir um carácter "violinístico" mais marcante os 1ºs andamentos das sonatas 8, 9, 21, 38 e 58; contudo vários outros exemplos seriam possíveis.

**Exemplo musical 14:** a) A. Corelli - Sonata op.5 n.º8, 4º and. "Giga - Allegro", comp. 1 e 2; b) C. Seixas - Sonata 23 (BGUC MM57 n.º5 e MM58 n.º 29), 2º and. "Giga - Allegro", comp. 1 e 2.

a)



b)



Mesmo nas obras com uma textura mais polifónica, e para as quais Seixas possuía bons modelos autóctones, consegue aproximar-se notoriamente do idioma corelliano.

**Exemplo musical 15:** a) A. Corelli - Concerto op.6 n.º8, 2º and. "Grave", comp. 1 a 5 - só o Concertino; b) C. Seixas - Sonata 75 ("Sonata para Órgão"), 1º and. "Largo", comp. 1 a 5.

a)



b)





**Exemplo musical 16:** a) A. Corelli – sonata op.4 n.º2, 1º and. "Preludio – Grave", comp. 1 a 3;  
b) C. Seixas – Sonata 75 ("Sonata para Órgão"), 1º and. "Largo", comp. 7 a 9.

a)



b)



Alguns exemplos parecerão simples aplicações de lugares-comuns da música setecentista mas é indesmentível que são estes os mais antigos testemunhos da sua presença em obras portuguesas. Lembramos que Seixas não se deslocou ao estrangeiro para estudar (como Francisco António de Almeida ou António Teixeira) e independentemente dos seus possíveis contactos com músicos italianos na corte lisboeta, parece-nos essencial o papel de colecções como a de D. Jerónimo na sua assimilação dos novos modelos, gostos e estilos. Ainda que Seixas pertença a uma geração muito mais nova que Corelli, faz parte indubitavelmente da primeira geração que procurou transpor o idioma corelliano para os instrumentos de tecla, tal como Domenico Zipoli,<sup>180</sup> Benedetto Marcello (1689-1739)<sup>181</sup> ou Ludovico Giustini (1685-1743). Estes compositores, apesar de pertencerem a uma geração anterior a Seixas, trazem a público a sua obra para tecla quando o compositor português exerce já a sua actividade profissional, ou ela se inicia: as "Sonate

180. Silbiger: 265.

181. Pestelli: 48.

d'Intavolatura per Organo, e Cimbalo"<sup>182</sup> de Zipoli são editadas em Roma em 1716, dois anos antes de Seixas assumir o cargo de organista da Catedral de Coimbra; as sonatas de Giustini datam de 1735, sete anos antes do falecimento de Seixas.

Reforçando de algum modo esta leitura sobre a directa influência do repertório violinístico na génese de um novo vocabulário idiomático para os instrumentos de tecla na primeira metade do século XVIII e no contexto específico da Música Ibérica, também em Espanha a obra de Corelli aparece associada à música para órgão e cravo numa importante fonte setecentista. Trata-se do manuscrito M1360 da Biblioteca Nacional de Madrid, datado de 1708 e outrora pertença do frade franciscano Antonio Martin y Coll (activo ca. 1710), organista dos mosteiros de San Diego de Alcalá e de San Francisco el Grande em Madrid<sup>183</sup>. Neste "*Huerto Ameno de Varias Flores de Musica* [...]" três "*Tocatas Alegres de Corelli*" extraídas da *Opera Quinta* ombreiam com uma vasta colecção de *tientos* representativos da melhor escola ibérica de música para tecla, destinada no entanto a sucumbir em curto espaço de tempo diante da poderosa renovação importada de Itália.<sup>184</sup>

---

182. Domenico Zipoli, *Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo - Orgel- und Cembalowerke (1716)*. Vol. I e II. Edição de Luigi Ferdinando Tagliavini. Heidelberg: Willy Müller - Süddeutscher Musikverlag, 1957.

183. Ver Sagasta Galdós, Julián. *António Martín y Coll - Tonos de Palacio y Canciones Comunes*.

184. Este manuscrito inclui ainda uma série de minuets anónimos para violino e contínuo, outra particular semelhança com os códices coimbrões, bem como uma série de danças de diversas proveniências (*allemandes*, *sarabandes*, folias e minuets) para tecla.

## **Conclusão.**

Parte dos objectivos deste trabalho a que nos propusemos eram eminentemente pragmáticos, visando colocar à disposição de outros investigadores e intérpretes um conjunto de informações práticas relativas à descrição e inventariação de dois códices setecentistas preservados na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, e contendo música instrumental de câmara. Apesar de óbvias limitações sentidas no campo da datação exacta dos manuscritos e da atribuição de autorias às obras anónimas, consideramos que estes objectivos foram cumpridos. Além de procurar corresponder à necessidade de preservação e valorização deste património musical, esta inventariação tentou sobretudo fornecer aos músicos que se dedicam à interpretação historicamente informada de repertório seis e setecentista um maior conhecimento das fontes acessíveis e do repertório praticado no Portugal do século XVIII. No entanto evitámos generalizar demasiado ao âmbito nacional os dados recolhidos, respeitando antes a especificidade do contexto em que estas obras foram originalmente reunidas e interpretadas, enquadrando prioritariamente as novas informações obtidas nos conhecimentos que nos foram acessíveis sobre o enquadramento musical e artístico do Mosteiro de Santa Cruz.

A colecção de D. Jerónimo da Encarnação revela em primeiro lugar o seu valor nas características musicais e históricas das obras nela conservadas, mas também no facto de deixar entrever a intensa vida musical desta instituição religiosa no século XVIII, ainda que num período de declínio que sucedeu inevitavelmente ao tempo áureo dos dois séculos anteriores. É de salientar a evidente função pedagógica que presidiu à sua compilação, procurando-se em parte destes livros fornecer exercícios e obras aptas ao ensino, nomeadamente dos instrumentos de tecla (solo e realização de baixo contínuo) do violino, e da composição. Os restantes livros e códices, não isentos de aplicação prática na transmissão de técnicas e saberes, parecem ter sido sobretudo usados para entretenimento e lazer de elementos da comunidade monástica. Muitas das obras (em frequente dualidade de funções) serviriam também para suplementar com música instrumental os serviços religiosos (missa e ofício) segundo práticas correntes na época, como precioso elemento auxiliar ao fausto litúrgico barroco inerente a uma das mais antigas e prestigiadas casas religiosas do país.

É de referir a grande diversidade de estilos, épocas e autores presentes nesta colecção, e particularmente nos códices MM62 e MM63: o repertório manuscrito conservado estende-se a épocas e latitudes que julgámos até aqui inconcebíveis no

contexto português. Mais do que qualquer outra colecção portuguesa da época esta recolha oferece-nos uma ideia da extraordinária circulação do repertório instrumental no século XVIII, e revela o carácter cosmopolita da música praticada num meio periférico como Coimbra. Se é verdade que nos encontramos diante de uma situação decerto muito específica e resultante de conjunturas seguramente excepcionais, não podendo generalizar ao ponto de afirmar que em todo o Portugal setecentista se conhecia e praticava música instrumental de câmara em tal quantidade e variedade, este inventário vem com certeza alterar a nossa tradicional imagem de um país, que à excepção da corte lisboeta, permanecia musicalmente à margem da "Europa das Nações". Este cultivo da música de conjunto depende certamente da política de abertura diplomática e cultural vivida nos últimos anos do reinado de D. Pedro II, e incrementada sobretudo sob o governo de el-rei D. João V, bem como da resultante evolução gradual das mentalidades, e da introdução e propagação em Portugal de novas formas de sociabilidade e convívio; não podemos ainda ignorar factores tão subjectivos como os gostos e interesses dos indivíduos envolvidos na aquisição e preservação deste reportório, nomeadamente D. Jerónimo da Encarnação e D. Pedro da Encarnação, de quem recolhemos alguns apontamentos biográficos.

Em locais e instituições às quais estava negada *à priori* a prática da música dramática, e onde por eventuais motivos económicos, mas seguramente por razões estéticas e religiosas, a música sacra *concertata* de inspiração italiana não era executada com regularidade, a música instrumental de câmara parece ter oferecido a única alternativa viável para a modernização do gosto e a actualização do vocabulário, formas e estilos musicais. Ainda que a renovação do panorama musical nacional seja tradicionalmente atribuído à introdução da ópera italiana na corte lisboeta, e da música vocal sacra praticada na Patriarcal, é verosímil que a difusão das sonatas italianas ou mesmo das colecções de minuets anónimos tenha tido uma maior responsabilidade na divulgação da música italiana em Portugal nos meios mais afastados da corte, do que as obras áulicas eventualmente emanadas dessa mesma corte. Tal afirmação terá contudo de ser corroborada por outras provas documentais que confirmem que a prática intensa de música de câmara italiana não foi apanágio de um único mosteiro português.

O conhecimento do conteúdo da colecção de D. Jerónimo da Encarnação contribui ainda para revalorizar as conexões de Portugal com os centros musicais do Norte da Europa, tão importantes em séculos anteriores. No caso de Santa Cruz o tráfego de partituras parece ter acompanhado as principais rotas de comércio internacional,

nomeadamente as que ligavam a cidade do Porto – área onde se concentravam várias casas da Congregação – a Londres e a Amesterdão. Portugal beneficiou assim, ainda que de forma limitada e indirecta, da promoção da prática de música de câmara entre as esferas burguesas setecentistas com novas pretensões culturais. Londres era um dos principais centros de impressão musical, de forma a satisfazer o largo mercado de amadores, e foi nesta cidade que alguns músicos portugueses se sentiram compelidos a editar as suas obras; foi esta também a porta por onde Santa Cruz de Coimbra recebeu as obras de Arcangelo Corelli, Geminiani, Pepush e, muito provavelmente, Lonati e Capellini. De Amesterdão – outro importante centro de edição musical, e sendo as Províncias Unidas o segundo parceiro comercial de Portugal – chegaram as edições de Valentini e Veracini. As relações com Paris são infelizmente ainda pouco claras no campo musical, mas é revelador o facto da obra de Mascitti presente no código MM62 ter sido transmitida por manuscritos (ou menos provavelmente, através de impressos) com origem nesta cidade, num processo que procurámos desvendar.

Finalmente, a predominância de composições de Arcangelo Corelli e de autores italianos a ele associados histórica e/ou estilisticamente, como Mascitti, Albinoni e Geminiani nesta colecção, parece confirmar que, à semelhança de outros países europeus, também em Portugal a obra corelliana parece ter assumido um papel relevante na renovação da linguagem instrumental, não só no repertório camarístico mas, talvez de uma forma ainda mais directa e evidente, na produção para tecla da primeira metade de setecentos.

Foi nosso objectivo tornar acessível em transcrição moderna o conteúdo dos códigos MM62 e MM63 que não se encontra editado ou reproduzido em fac-simile. Idealmente esta dissertação encontraria continuidade num verdadeiro trabalho de edição que preservasse, mas sobretudo disponibilizasse aos intérpretes interessados este belíssimo espólio. Para cumprir este propósito, gostaríamos sobretudo que fosse possível apresentar a edição integral das *Opere Prima* e *Seconda* de Michele Mascitti, que carecem de qualquer tipo de edição actual condigna.<sup>185</sup> Também as sonatas de Pietro Paolo

---

185. A sonata op.1 n.º 5 foi publicada como *Sonate, E-moll* pela casa Schott: Mainz, 1909; a sonata op.2 n.º 13 foi publicada como *Sonate, A-Dur* pela editora Simroch: Berlim, 1899; as sonatas op. 1, 1 a 6 foram publicadas como *Sechs Kammersonaten für Violine und Klavier* pela casa Sünddeutscher Musikverlag: Heidelberg, 1963-65. Da restante obra de Mascitti só mais duas obras (op.5 n.º12 - o *divertissement* "Psiché", e op.6 n.º15 - um trio para violino, viola da gamba e contínuo) foram publicadas em edições modernas. Estas informações foram retiradas de Dean: *The Music of Michele Mascitti (ca. 1664-1760): a Neapolitan violinist in Paris*. Este mesmo autor transcreveu uma selecção de obras de Mascitti extraídas dos seus vários números de *opus*, mas a

Capellini e Carl'Ambrogio Lonati preservadas nos códices de Coimbra e Londres, e as composições para tecla da escola alemã seiscentista, mereciam ter a possibilidade de serem conhecidas e interpretadas. Finalmente, os pequenos minuets poderiam fornecer precioso material pedagógico, consumando no século XXI o seu original destino. Contudo tais objectivos são demasiado ambiciosos.

Esperamos ter conseguido reunir e apresentar um modesto contributo para o entendimento do nosso passado musical, e sobretudo oferecer aos músicos interessados mais algum repertório de qualidade, acompanhado de alguma informação complementar mas essencial a quem acredita na validade estética e criativa dos princípios da Interpretação Historicamente Informada.

---

sua tese nunca foi publicada. Uma visita pela Internet confirma-nos que o panorama não se alterou em termos de edições desde 1970, e que também em gravações áudio Mascitti está particularmente mal representado.

## Bibliografia.

### 1- Obras.

Alegria, José Augusto. *Arquivo das Músicas da Sé de Évora: Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

\_\_\_\_\_. *Biblioteca Pública de Évora: Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

Allsopp, Peter. *Arcangelo Corelli: "new Orpheus of our times"*. Oxford Monographys on Music. Oxónia: Oxford University Press, 199 .

\_\_\_\_\_. *The Italian 'Trio' Sonata: from its Origins until Corelli*. Oxónia: Clarendon Press, 1992.

d'Alvarenga, João Pedro. "Domenico Scarlatti: o período português (1719-1729)." Em *Estudos de Musicologia*. Lisboa: Centro de História da Arte da Universidade de Évora/Edições Colibri, 2002.

\_\_\_\_\_. "Polifonia na liturgia bracarense: o Liber Introitus, primeiro testemunho quinhentista." Em *Estudos de Musicologia*. Lisboa: Centro de História da Arte da Universidade de Évora/Edições Colibri, 2002.

Alvini, Laura. Prefácio a: *Domenico Scarlatti: Essercizi per Gravicembalo*. Florença: Studio Per Edizioni Scelte, 1985.

Anthony, James R.. *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1997.

Antonicek, Theophil. "Vienna, 1580-1705." Em *The Early Baroque Era; from the late 16<sup>th</sup> century to the 1660s*. Music and Society. Editado por Curtis Price. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice Hall, 1994.

Arnold, F. T. *The art of Accompaniment from a Thorough-Bass*. Vol.1 e 2. Londres: Oxford University Press, 1931. (Nova Iorque: Dover Publications, 1965.)

Azevedo, João M. B. de. *Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra: Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

Baselt, Bernd. "Brandenburg-Prussia and the Central German Courts." Em *The Late Baroque Era; from the 1680s to 1740*. Music and Society. Editado por George J. Buelow. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice Hall, 1994.

Bennett, Lawrence E. "Capellini, Pietro Paolo." Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie e John Tyrell. 2<sup>a</sup> Edição. Londres: 2001.

Benoit, Marcelle. "Paris, 1661-87: the Age of Lully." Em *The Early Baroque Era; from the late 16<sup>th</sup> century to the 1660s*. Music and Society. Editado por Curtis Price. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice Hall, 1994.

- Boyd, Malcom. "Rome: the Power of Patronage." Em *The Late Baroque Era; from the 1680s to 1740. Music and Society*. Editado por George J. Buelow. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice Hall, 1994.
- Boyd, Malcom, e Beeks Graydon. "Pepush, Johann Christoph." Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie e John Tyrell. 2ª Edição. Londres: 2001.
- Borges, Nelson Correia. "O Barroco Joanino." Em *História da Arte em Portugal: do Barroco ao Rococó*. Vol. 9. Lisboa: Publicações Alfa, 1986 (1993)
- Brandão, Mário. *Actas dos capítulos do Mosteiro de Santa Cruz*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1946.
- Brazão, Eduardo. *O Casamento de D. Pedro II com a princesa de Neuburg: Documentos Diplomáticos*. Coimbra: Coimbra Editora, 1936.
- Brito, Manuel Carlos de. "A Música em Lisboa no tempo de Carlos Seixas." Em *Carlos Seixas, de Coimbra*. Catálogo da exposição documental comemorativa do Ano Seixas. Coordenação de J. M. Pedrosa Cardoso. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2004.
- \_\_\_\_\_. "A Ópera de Corte em Portugal no século XVIII." Em *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Concertos em Lisboa e no Porto nos finais do século XVIII." Em *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Fontes para a História da Ópera em Portugal no século XVIII (1708-1793)." Em *Estudos de História da Música Em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- \_\_\_\_\_. "O papel da Ópera na luta entre o Iluminismo e o Obscurantismo em Portugal (1731-1742)." Em *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Partes instrumentais obrigadas na polifonia vocal de Santa Cruz de Coimbra." Em *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Vilancicos do Século XVII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Portugalizæ Musica, Vol. XLIII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- Brito, Manuel Carlos de, e Cymbron, Luísa. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
- Burrows, Donald. "London: Commercial Wealth and Cultural Expansion." Em *The Late Baroque Era: from the 1680s to 1740. Music and Society*. Editado por George J. Buelow. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice Hall, 1994.
- Canhão, Joel. *O Órgão Barroco da Capela da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2005.



- Careri, Enrico. "Geminiani, Francesco (Saverio)." Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie e John Tyrell. 2ª Edição. Londres: 2001.
- \_\_\_\_\_. "Valentini, Giuseppe." Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie e John Tyrell. 2ª Edição. Londres: 2001.
- Carvalho, Joaquim Martins Teixeira de. *A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra: estudo dos seus catálogos, livros de música e coro, incunábulo [...]*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1921.
- Cessac, Catherine. *Marc-Antoine Charpentier*. Paris: Éditions Fayard, 1988.
- Christensen, Jesper Bøje. *18<sup>th</sup> Century Continuo Playing: A Historical Guide to the Basics*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2002.
- Citron, Pierre. *Couperin*. Paris: Éditions du Seuil, 1956 (1996).
- Cortez, José Carlos Travassos. *Obras musicais de José António de Oliveira, organista da Sé Velha de Coimbra*. Coimbra: Separata de Arquivo Coimbrão, Vol. XXIX, 1981.
- Coutinho, José Eduardo Reis. "Memórias de Santa Cruz." Em *Memórias de Santa Cruz*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2003.
- Cruz, António. *Notícia da vinda e estadia do Arquiduque de Áustria em Coimbra (1704)*. Coimbra: Coimbra Editora, s/d.
- Cruz, António, e Pimentel Carlos F.. *Inventário dos Inéditos e Impressos Musicais: subsídios para um catálogo*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1937.
- Dean, Robert Henry. *The Music of Michele Mascitti (ca. 1664-1760): a Neapolitan violinist in Paris*. Vol. 1 e 2. Fac-símile da tese de doutoramento: School of Music in the Graduate College of The University of Iowa, 1970. Ann Arbor (Michigan): UMI Dissertation Services, 2006.
- Dobbins, Frank. "Foucault, Henri." Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie e John Tyrell. 2ª Edição. Londres: 2001.
- Doderer, Gerhard. Prefácio a: *Sonate da Cimbalo di Piano e Forte: Ludovico Giustini da Pistoia, Fac-símile da edição de 1732, Florença*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2002.
- Dubowy, Norbert. "Lonati, Carlo Ambrogio". Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie e John Tyrell. 2ª Edição. Londres: 2001.
- Esteves Pereira, e Rodrigues, Guilherme. *Portugal: Dicionário histórico, chorográfico, heráldico, biográfico [...]*. Lisboa: João Romano Torres Editor, 1904.
- Fromageot, Nicolas. Introdução à edição fac-similada das 1ª e 3ª edições de Londres de *Francesco Saverio Geminiani: Sonate a Violino, e Violone, e Cembalo* [opus 1]. Courlay: Éditions Jean-Marc Fuzeau.

- Furlanetto, Giuliano. Prefácio a: *Tomaso Albinoni: Trattenimenti Armonici [...]* . Florença: Studio per Edizioni Scelte, 1993.
- Harper, John. *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century: A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians*. Oxónia: Clarendon Press, 1990.
- Heimes, Klaus F.. "Seixas, Carlos de." Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie e John Tyrell. 2ª Edição. Londres: 2001.
- Holman, Peter. "London: Commonwealth and Restoration." Em *The Early Baroque Era; from the late 16<sup>th</sup> century to the 1660s*. Music and Society. Editado por Curtis Price. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice Hall, 1994.
- Hill, John Walter. "Veracini, Francesco Maria." Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie e John Tyrell. 2ª Edição. Londres: 2001.
- Holloway, John. "Corelli's op.5: text, act... and reaction". Em *Early Music*, Vol. XXIV. Editada por Tess Knighton. Oxónia, Oxford University Press, 1996.
- Johnstonne, H. Diack. "Yet more ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op.5." Em *Early Music*, Vol. XXIV. Editada por Tess Knighton. Oxónia: Oxford University Press, 1996.
- Kastner, Macário Santiago. *Carlos Seixas*. Coimbra: Coimbra Editora, 1947.
- Kidson, Frank; Smith, William C.; Ward Jones, Peter, e Hunter, David. "Walsh, John: (i) e (ii)". Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie e John Tyrell. 2ª Edição. Londres: 2001.
- La Laurencie, Lionel de. *L'École française de violon de Lully à Viotti*. Vol. 1. Paris: Librairie Delagrave, 1922.
- Leech, Peter. "Musicians in the Catholic Chapel of Catherine of Braganza, 1662-92." Em *Early Music*. Editada por Tess Knighton. Oxónia: Oxford University Press, 2001.
- Lemos, Maria Luísa. *Impressos Musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*. Separata do Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra n.º 34 – 3ª Parte. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1980.
- Leopold, Silke. "Rome: Sacred and Secular" Em *The Early Baroque Era; from the late 16<sup>th</sup> century to the 1660s*. Music and Society. Editado por Curtis Price. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice Hall, 1994.
- Machado, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana [...]; Tomo II. Anno de 1747, Lisboa, officina de Ignacio Rodrigues*. Editado e Revisto por Manuel Lopes de Almeida. Coimbra: Atlântida Editora, 1966.
- Madahil, António Gomes da Rocha. *D. Pedro da Encarnação e a Livraria de Santa Cruz de Coimbra*. Coimbra: Coimbra Editora, 1937.

- \_\_\_\_\_. *Inventário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra à data da sua extinção*. Vol. 1. Coimbra: Instituto de Coimbra, 1943.
- Mangsen, Sandra. "Sonata: 1. Baroque." Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie e John Tyrell. 2ª Edição. Londres: 2001.
- Massip, Catherine. "Paris, 1600-61." Em *The Early Baroque Era; from the late 16<sup>th</sup> century to the 1660s*. Music and Society. Editado por Curtis Price. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice Hall, 1994.
- Mattoso, José. *História de Portugal: O Antigo Regime*. Volume 4. Lisboa, Editorial Estampa.
- Marx, Hans Joachim. *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis: Catalogue Raisonné*. Suplemento de: *Historische-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke*. Colónia: Arno Volk, 1980.
- Mazza, José. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Editado por José Augusto Alegria. Lisboa: Separata da Revista Ocidente, 1944/45.
- McLean, Hugh J.. "Vetter, Nicolaus." Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie e John Tyrell. 2ª Edição. Londres: 2001.
- Moli Frigola, Montserrat. "La Lisboa Romana de los siglos XVII-XVIII. Fiestas portuguesas en Roma en los siglos XVII-XVIII." Em *Primeiro Congresso Internacional do Barroco – Actas*. Vol.II. Porto: Reitoria da Universidade do Porto / Governo Civil do Porto, 1991.
- Morrier, Denis. *Crónicas Musicais de uma Europa Barroca*. Lisboa: Centro Cultural de Belém/Público, 2006.
- Nejmeddine, Mafalda. "Regras de acompanhar para cravo ou órgão de Alberto José Gomes da Silva: Análise Preliminar." Em *Revista de Educação Musical*, n.º 106. Lisboa: Associação Portuguesa de Educação Musical, 2000.
- Nery, Rui Vieira. *A Música no Ciclo da "Bibliotheca Lusitana"*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- Nery, Rui Vieira, e Ferreira de Castro, Paulo. *Sínteses da Cultura Portuguesa: História da Música*. Lisboa: Europália – Portugal/Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991(1999).
- Newman, William S. *The Sonata in the Baroque Era*. Edição revista. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1966.
- Nizza da Silva, Maria Beatriz. *Reis de Portugal: D. João V*. Lisboa: Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2006.
- Nolte, Ewald V, e Butt, John. "Pachelbel, Johann." Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie e John Tyrell. 2ª Edição. Londres: 2001.

- Pestelli, Giorgi. "Corelli e il suo influsso sulla musica per cembalo del suo tempo." Em *Nuovi Studi Corelliani: Atti del secondo congresso internazionale*. Florença: Leo S. Olschki Editore, 1978.
- Pinho, Ernesto Gonçalves de. *Santa Cruz de Coimbra, Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- Piperno, Franco. "Stile e Classicità corelliani: un'indagine sulla scrittura strumentale." Em *Studi Corelliani – V. Nuovissimi Studi Corelliani: Atti del terzo congresso internazionale*. Florença: Leo S. Olschki Editore, 1982.
- Pogue, Samuel F., e Rasch, Rudolf A.. "Roger, Estienne". Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie e John Tyrell. 2ª Edição. Londres: 2001.
- Queirós, Abílio. "Carlos Seixas: Memórias Coimbrãs." Em *Carlos Seixas, de Coimbra*. Catálogo da exposição documental comemorativa do Ano Seixas. Coordenação de J. M. Pedrosa Cardoso. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2004.
- Ralsh, Rudolf. "The Dutch Republic." Em *The Late Baroque Era; from the 1680s to 1740. Music and Society*. Editado por George J. Buelow. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice Hall, 1994.
- Rees, Owen. *Polyphony in Portugal c. 1530 – c. 1620: sources from the Monastery of Santa Cruz de Coimbra*. Londres: Garland Publishing, 1995.
- Rowen, Ruth Halle. *Early Chamber Music*. Nova Iorque: Da Capo Press, 1974.
- Sadie, Julie Anne. "Paris and Versailles." Em *The Late Baroque Era; from the 1680s to 1740. Music and Society*. Editado por George J. Buelow. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice Hall, 1994.
- Sagasta Galdós, Julian. Prefácio a: *António Martin y Coll: Tonos de Palacio y Canciones Comunes*. Madrid: Union Musical Española, 1984.
- Santa Cruz de Coimbra do século XI ao século XX: estudos no IX centenário do nascimento de S. Teotónio, 1082-1982*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1984.
- Seletsky, Robert E. "18<sup>th</sup>-century variations for Corelli's Sonatas, op.5." Em *Early Music*, Vol. XXIV. Editada por Tess Knighton. Oxónia: Oxford University Press, 1996.
- Selfridge-Field, Eleanor. "Venice in an Era of Political Decline." Em *The Late Baroque Era; from the 1680s to 1740. Music and Society*. Editado por George J. Buelow. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice Hall, 1994.
- Serrão, Joaquim Veríssimo. *Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça: um caso de rivalidade cultural?*. Lisboa, 1977.
- \_\_\_\_\_. *História de Portugal*. Volume 5. Lisboa: Editorial Verbo, 1980(1996)

Sgaria, Giovanni. "Mossi, Giovanni." Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie e John Tyrell. 2ª Edição. Londres: 2001.

Shannon, John R. *The Mylau tabulaturbuch*. Early Keyboard Music Series, 1973.

Silbiger, Alexander. "Keyboard Music by Corelli's Colleagues: Roman composers in English sources." Em *Nuovissimi Studi Corelliani: Atti del terzo congresso internazionale*. Florença: Leo S. Olschki Editore, 1982.

Stein, Louise K.. "The Iberian Peninsula." Em *The Late Baroque Era; from the 1680s to 1740*. Music and Society. Editado por George J. Buelow. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice Hall, 1994.

Talbot, Michael. "Albinoni, Tomaso Giovanni". Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie e John Tyrell. 2ª Edição. Londres: 2001.

\_\_\_\_\_. "Corelli, Arcangelo". Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie e John Tyrell. 2ª Edição. Londres: 2001.

\_\_\_\_\_. "Mascitti, Michele". Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie e John Tyrell. 2ª Edição. Londres: 2001.

\_\_\_\_\_. *Tomaso Albinoni: The Venetian Composer and his World*. Oxónia: Claredon Press, 1990.

Torres Martinez Bravo, Joseph de. *Reglas Generales de Acompañar, en Organo, Clavicórdio, y Harpa*. Edição de Gerardo Arriaga. Fac-símiles das edições de 1702 e 1736. Madrid: Arte Tripharia, 1983.

Walls, Peter. "Performing Corelli's Violin Sonatas". Em *Early Music*, Vol. XXIV. Editada por Tess Knighton. Oxónia: Oxford University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. " 'Sonade, que me veux tu?': Reconstituting French identity in the wake of Corelli's op.5". Em *Early Music*. Editada por Tess Knighton. Oxónia: Oxford University Press, 2004.

Zaslaw, Neal. "Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op. 5". Em *Early Music*, Vol. XXIV. Editada por Tess Knighton. Oxónia: Oxford University Press, 1996.

## 2- Partituras.

Albinoni, Tomaso. *Trattenimenti Armonici a violino, violone e cembalo. Opera Sesta*. Florença: Studio per Edizione Scelte, 1993. Edição Fac-similada da edição de: Amsterdão: Estienne Roger & Le Cene, s/d. (ca. 1710).

\_\_\_\_\_. *Trattenimenti Armonici per Camera divisi in Dodici Sonata[s] a Violino, Violine [sic] e Cembalo da Thomaso Albinoni*. Opera Sexto [sic]. Londres: John Walsh, s/d. Microfilme.

Anónimo. *Anonymus Coimbra Ms 59, 18. Jahrhundert: Konzert G-Moll für Cembalo und Streicher*. Transcrição e edição por Gerhard Doderer. Heidelberg: Süddeutscher Musikverlag, s/d.

\_\_\_\_\_. *Vilancicos do Século XVII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Portugaliae Musica, Vol. XLIII. Edição de Manuel Carlos de Brito. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

Baptista, Francisco Xavier. *12 Sonatas para Cravo*. Edição de Gehrard Doderer. Portugaliae Musica, vol. XXXVI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

Buxtehude, Dietriche. *Sämtliche Orgelwerke, Band I: Freie Orgelwerke*. Edição de Klaus Beckmann. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1971.

\_\_\_\_\_. *Sämtliche Suiten und Variationen*. Edição de Klaus Beckmann. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980.

Corelli, Arcangelo. *Complete Violin Sonatas and Trio Sonatas*. Editadas por Joseph Joachim e Friedrich Chrysander. Londres: Augener & Co., s/d (1888/90). (Nova Iorque: Dover Publications, 1992).

\_\_\_\_\_. *Complete Concerti Grossi in full score*. Editados por Joseph Joachim e Friedrich Chrysander. Londres: Augener & Co., s/d (ca.1891). (Nova Iorque: Dover Publications, 1988).

\_\_\_\_\_. *Opera Prima: XII Sonatas of three parts for two Violins and a Bass [...]. (Opera Seconda [...]; Opera Terza [...]; Opera Quarta [...])*. Londres: John Walsh e John Hare, ca. 1705 (ca. 1735). Partes do segundo violino e do baixo contínuo. P-Cug LJF 74-VI-3 e LJF 74-VI-4.

\_\_\_\_\_. *XII Sonata's or Solos for a Violin a Bass Violin or Harpsicord [sic] Compos'd by Arcangelo Corelli*. His Fifth Opera [...]. Londres: John Walsh, 1711(1733). Microfilme.

\_\_\_\_\_. *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo*. Opera Quinta. Florença: Studio per Edizione Scelte, 1979. Edição Fac-similada da edição original de: Roma, Gasparo Pietra Santa, 1700; e da edição de: Amesterdão: Estienne Roger, 1710 (Prima Parte).

Geminiani, Francesco Saverio. *Sonate a violino, violone, e cembalo [...]*. Op. 1. Londres: John Walsh, 1716. P-Cug LJF 74-VI-6.

Giustini, Ludovico. *Sonate da Cimbalo di Piano e Forte: Ludovico Giustini da Pistoia, Fac-símile da edição de 1732, Florença*. Prefácio de Gerhard Doderer Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2002.

Krieger, Johann e Johann Philipp. *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke. Band I & II*. Transcrição e edição de Siegbert Rampe & Helene Lerch. Kassel: Bärenreiter, 1999.

- Lonati, Carl'Amborgio. *Violinsonaten*. Edição e prefácio de Peter Reidemeister. Winterthur: Amadeus Verlag, 1981.
- Marcello, Benedetto. *Sonates pour clavecin*. Le Pupitre. Edição de Luciano Sgrizzi e Lorenzo Bianconi (direcção de François Lesure). Paris: Heugel, 1970.
- Mascitti, Michele. *Sonate a Violino Solo col Violone ó Cimbalo e Sonate a due Violini, Violoncello, é Basso Continuo dedicate All'Alteza Reale del Duca d'Orleans da Michele Mascitti Napolitano*. Opera Prima. Paris: Henri Foucaut, 1704. Microfilme.
- \_\_\_\_\_. *Sonate da Camera a Violino Solo col Violone o Cembalo e Sonate di Michele Mascitti Napolitano*. Opera Seconda. Paris: Henri Foucaut, 1706. Microfilme.
- \_\_\_\_\_. *Solos for a Violin with a Thorough Bass for the Harpsichord or Bass Violin Compos'd by Michele Mascitti*. Opera Prima. Londres: John Walsh, s/d. Microfilme.
- \_\_\_\_\_. *Solos for a Violin with a Thorough Bass for the Harpsichord or Bass Violin Compos'd by Michele Mascitti*. Opera Seconda. Londres: John Walsh, s/d. Microfilme.
- Pachelbel, Johann. *Hexachordum Apollinis 1699*. Transcrição e edição por Hans Joachim Moser e Traugott Fedtke. Kassel: Bärenreiter, 1959/1986.
- Reincken, Johann Adam. *Sämtliche Werke für Cembalo*. Transcrição e edição de Klaus Beckmann. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1982.
- Scarlatti, Alessandro. *Toccate per Cembalo*. Edição de J. S. Shedlock. Brescia: Paideia Editrice, 1981.
- Scarlatti, Domenico. *Essercizi per Gravicembalo*. Prefácio de Laura Alvin. Florença: Studio Per Edizioni Scelte, 1985.
- Seixas, Carlos. *80 Sonatas para instrumentos de tecla*. Transcrição e edição de Macário Santiago Kastner. Portugal: Musica, Vol. X. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian 1965.
- Soler, António. *VI Conciertos de dos Organos Obligados*. Vol. 1 e 2. Edição de Macário Santiago Kastner. Mainz: Schott's Söhne, 1972.
- Select Preludes & Vollentarys for the Violin being Made and Contrived for the Improvement of the Hand with Variety of Compositions by all the Greatest Masters in Europe for that Instrument*. Edição fac-similada por: Nova Iorque: Performer's Facsimiles.
- Veracini, Francesco Maria. *Sonate a Violino Solo, e Basso. [...] Opera Prima. Libro Primo. (e Libro Secondo)*. Amesterdão: Estienne Roger, 1730. P-Cug LJF 74-VI-7.
- Valentini, Giuseppe. *Allettamenti per Camera [...] Opera Ottava*. Amesterdão: Estienne Roger, 1715? P-Cug LJF 74-VI-1.

Weckmann, Mathias. *Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*. Transcrição e edição de Siegbert Rampe. Kassel: Bärenreiter, 1990.

Zipoli, Domenico. *Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo: Orgel- und Cembalowerke (1716)*. Vol. I e II. Edição de Luigi Ferdinando Tagliavini. Heidelberg: Willy Müller - Süddeutscher Musikverlag, 1957.

### 3- Códices e Manuscritos.

#### a) Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (P-Cug).

Cód. – Códices; MM. – Manuscritos Musicais.

Cod.1825. *Index generalis Bibliothecae Canoniorum Regularium Monasterii Sanctæ Crucis Collimbricensis, et Supplementorum ejusdem Bibliothecæ. Pars Prima Continens priores XII. Literas Alphabeti, ab A. scilicet usque ad M.*

Cod.1826. *Index generalis Bibliothecae Canoniorum Regularium Monasterii Sanctæ Crucis Collimbricensis, et Supplementorum ejusdem Bibliothecæ. Pars Secunda Continens ultimas Literas Alphabeti, ab N. scilicet usque ad Z.*

Cod.1828. *Bibliothecæ Regii Monasterii S. Crucis Collimbriensis Catalogus secundum auctorum cognomia ordine alphabetico dispositus.*

Cod.1829. *Bibliothecæ Regalis Monasterii S. Crucis Collibriensis Catalogus – Volumen Secundum Sive Appendix Librorum in Catalogo Consulto prætermisorum, corrigendorum, et addendorum.*

Cod.1741. *[Obituário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra do séc. XII ao séc. XVIII.]*

MM. 27. *[Sinfonia, Tantum ergo e Te Deum]*.

MM. 46. *Jesus Maria Joseph Assectamentum chori ad organum [...]*.

MM. 57. *Tocatas de orgao. Author Joze Ant.º Carlos de Seixas [...]*. Fotocópia e original.

MM. 58. *Tocatas per Cembalo y Organo del Sigr. Gioseppe António Carlos di Seyxas*. Fotocópia.

MM. 59. *Concerto a 4 com VV, e Cimbalo*. Fotocópia e original.

MM. 60. *Obras Romanas per Organ*. Fotocópia.

MM. 61. *[Livro de Minuetes]*.

MM. 62. *[Livro de Sonatas]*. Fotografia Digital e Original.

MM. 63. *Collecção de varias obras para a pratica do Cymbalo*. Fotocópia e Original.

MM. 64. *[Minuetes]*. Fotocópia.



MM. 118 a 146. Títulos vários. Códices manuscritos contendo Canto Gregoriano, originários de Santa Cruz de Coimbra.

MM. 197 a 200. Títulos vários. Códices manuscritos contendo Canto Gregoriano, originários de Santa Cruz de Coimbra.

MM. 241. *Motetes a 4. Escreveo D. Pedro da Encarnação [...]*.

Joaquim, Manuel. Fichas de Catálogo ("Fichas Verdes") referentes aos Manuscritos Musicais, do 57 ao 64.

**b) London, British Library (LonB).**

Add. Ms. – Additional Manuscripts.

Add. MS. 31.466. *Sixty Six Solo's or Sonata's for a Violin a Base [sic] Viol or Harpsichord composed by Several Eminent Masters*. Fotocópia.



**Parte II**  
**Transcrições**



Esta segunda parte do nosso trabalho contém transcrições de todas as obras do códice MM63 das quais desconhecemos qualquer edição moderna ou fac-similada. Ficaram assim eliminadas as sonatas de Arcangelo Corelli (op.1 e 5) e de Tomaso Albinoni (op.6) visto termos identificado com segurança as edições que serviram de fonte original às cópias de Coimbra, e estas não apresentarem qualquer variante com importância musical. Há excepção dos exercícios de baixo cifrado, os apontamentos sobre cláusulas e o "Amable" incompleto (fólio 2 verso a 3 frente) todo o restante conteúdo do códice foi transcrito na seguinte ordem: a sonata atribuída a Carl'Ambrogio Lonati (com as variantes presentes no códice Add. Ms. 31.466 da British Library); a sonata atribuída a Pietro Paolo Capellini; os dois andamentos de sonata anónimos; a sonata atribuída a Johann Christoph Pepush; os dezassete pequenos minuetes, ordenados por tonalidades, começando em dó maior e terminado em *si<sup>b</sup>* maior, e seguidos das duas pequenas obras em compasso binário; finalmente, a "fuga" e a "ária com 5 variações" para teclado. Numa segunda secção transcrevemos as sonatas atribuídas a "Carlo Ambrosio" e a "Capellini" no códice Add. Ms. 31.466 da British Library, também elas nunca antes publicadas, bem como as duas pequenas obras atribuídas a Giovanni (?) "Mossi Romani" nos códices MM61 e MM64 da BGUC. Esta secção pretende alargar o nosso conhecimento sobre as obras de compositores representados no códice MM63, e fornecer pistas para a futura identificação da autoria das obras anónimas. Finalmente, numa terceira secção, transcrevemos os 4 minuetes para dois violinos e baixo contínuo. Estas obras, que julgamos serem meros exercícios de composição realizados por alguém muito inexperiente, não nos parecem ter qualquer valor musical mas apenas histórico. Ao reproduzi-las seguimos os nossos princípios editoriais, mas recusamo-nos a corrigir os inúmeros erros de composição.

Evitamos sempre que possível introduzir alterações de vulto no texto original. Não obstante, a nossa intervenção variou consideravelmente de obra para obra, mediante o estado físico da fonte e sobretudo o grau de confiança que o copista nos inspirou. No caso específico dos pequenos minuetes copiados pelo "aluno1" o grau de "desfiguração" das obras é por vezes considerável, obrigando-nos frequentemente a proceder a correcções quer do baixo quer da melodia, de forma a obter um resultado musical coerente, e que julgamos aproximar-se de um eventual texto original. Todas as alterações são mencionadas no Comentário Crítico.

Não apresentamos sugestões interpretativas de qualquer tipo. Ainda que esta dissertação tenha por universo o campo da interpretação musical, pensamos que este tipo de repertório, por muito simples que se apresente necessita, para ser interpretado, de

vastos conhecimentos específicos na área das Práticas Históricas de Interpretação. Estes conhecimentos abarcam os vários elementos ausentes da partitura mas essenciais à execução das obras, tais como tempo, carácter, fraseio, articulação, agógica, dinâmicas, ornamentação, etc. Fornecer todos os dados necessários a tal procedimento não só sobrecarregaria o texto musical como extravasaria em muito os objectivos deste trabalho.

## 1. Princípios Editoriais

- 1- Indicação de Tempo/Andamento. Nas obras ou andamentos que não apresentam qualquer indicação atribuímos as designações genéricas de "*Adagio*" ou "*Allegro*", no sentido lato de "Lento" ou "Rápido". As pequenas obras em ritmo ternário, quando desprovidas de título, não receberam qualquer indicação de andamento, mas foram intituladas genericamente "Minuete", pois a partir do contexto do manuscrito e da restante colecção de D. Jerónimo da Encarnação não temos dúvidas de que o sejam. Em todos estes casos as indicações vêm sempre entre parêntesis recto.
- 2- Claves. As claves usadas no original foram por nós mantidas, com excepção da "Ária com 5 variações", em que alteramos, na pauta da mão direita, a clave de tiple (dó na 1ª linha) para a clave de violino (sol na 2ª linha).
- 3- Armações de clave. Mantivemos sempre as armações de clave originais. Estas frequentemente apresentam uma alteração a menos em relação à prática actual, sejam tonalidades menores (notação "dórica") ou maiores.
- 4- Notas. Sempre que deparamos com erros aparentes na altura dos sons resultantes da imprecisão da escrita (notas uma 2ª acima ou abaixo da "lógica" melódica, ou injustificadamente estranhas à harmonia, por exemplo) procedemos à sua correcção tácita.
- 5- Alterações. Conformamos a notação dos acidentes à prática actual, em que cada acidente é válido para um compasso. Eliminamos tacitamente os acidentes tornados supérfluos. Os acidentes que faltam no original ou que são nossa sugestão apresentam-se colocados sobre a nota na parte do violino, ou entre parêntesis rectos na parte do baixo. Modernizamos também a notação quando o sustenido ou bemol apresentam a função de cancelamento de um acidente anterior, substituindo-os pelo bequadro.
- 6- Ligaduras. As raras ligaduras, quer de prolongação quer de expressão, por nós acrescentadas – frequentemente por paralelismo com idêntica passagem noutra parte da obra – encontram-se assinaladas por um pequeno traço vertical.
- 7- Sinais de repetição. Os vários copistas apresentam de forma bastante inconsistente os sinais de repetição. Convencionamos nesta transcrição colocá-los no fim de cada uma das partes de todos os andamentos em forma binária, visto

ser esse o procedimento mais comum, mas sem com isso implicar qualquer obrigatoriedade de repetição, decisão essa que deverá ficar a cargo do intérprete.

- 8- Hastes. Quando a direcção das hastes das notas se apresenta como um indicador da condução melódica das vozes (caso da "fuga" para tecla e do 2º andamento da sonata de Lonati) respeitamos a direcção original das mesmas.
- 9- Ornamentos. A notação dos ornamentos é originalmente esparsa em todas as obras. Limitamo-nos a anotar alguns trilos"essenciais". Foi usada a abreviatura *tr* entre parêntesis rectos, excepto na "Ária com 5 variações" em que utilizamos o símbolo [ ].
- 10- Baixo Cifrado. As cifras encontradas nos manuscritos não foram alteradas, mesmo quando, manifestamente, nos parecem erradas. Nalguns casos esporádicos, o seu posicionamento foi ligeiramente alterado, sendo deslocadas para os lugares que nos pareceram mais correctos. Fornecemos alguma cifragem suplementar, não de forma exaustiva mas de feição a fornecer algum auxílio na compreensão da harmonia, nem sempre totalmente explícita nas duas vozes do texto; com este princípio procuramos substituir de alguma forma a prática corrente (mas a nosso ver incorrecta) de suprir uma realização escrita do contínuo. As cifras editoriais encontram-se entre parêntesis rectos.
- 11- Excepções. Todos os casos excepcionais são mencionados no comentário crítico.



## 2. Comentário Crítico.

### Secção 1.

#### I – Sonata Sesta (fl.76f a 79v) – Carl'Ambrogio Lonati

##### Ia – Sonata XXIV (fl.35v a 36f) – Corelli [?!]

Apresentamos no final da transcrição desta sonata o 1º andamento alternativo da sonata segundo a versão do manuscrito Add. Ms 31.466 da British Library. Incluímos também na íntegra a variante do 2º andamento deste códice inglês, visto apresentar profundas variantes ao códice MM63. No 3º e 4º andamento decidimos estabelecer o texto a partir de ambos os manuscritos; escolhemos Coimbra como a nossa fonte primária para o 4º andamento, mas no 3º andamento seguimos em grande parte as alterações propostas em Londres, por as considerarmos musicalmente mais válidas. Todas as alterações e variantes são indicadas.

#### 1º Andamento (Coimbra):

- Violino/comp.17/2ºtempo: no original lá2; optamos pelo dó#3 por maior simetria com o início do andamento.
- Violino/comp.29/1ºtempo: 2ª e 3ª semicolcheias ilegíveis no original.
- Violino/comp.30/2ºtempo: 3 primeiras semicolcheias ilegíveis no original.
- Baixo/comp.32/1ºtempo: fá#2 (semínima) com cifra #6 no original.
- Baixo/comp.32/2ºtempo: sol#2 (semínima) no original.

#### 2º Andamento (Coimbra):

- Baixo/comp.16 a comp.18: no original está escrito



Pensamos tratar-se de um erro na colocação da clave de alto, que deveria anteceder as últimas 3 colcheias do compasso 16.

- Violino/comp.23/ 3ºtempo: ilegível no original
- Violino/comp.25/4ºtempo: lá3-lá2-si2-dó#3 no original.
- Violino/comp.27/2ºtempo: fá#3-ré4-dó#4-si3 no original.
- Violino/comp.28/3ºtempo: são ilegíveis no original as 2º, 3º e 4º semicolcheias.
- Baixo/comp.32/3º e 4ºtempos: ré3-fá#2-sol2-ré2. Não nos parece correcta esta leitura.

Apresentamos uma leitura alternativa, influenciada parcialmente pela versão do Add.  
Ms 31.466.

### **2º Andamento (Londres):**

- Violino/comp.21/3ºtempo: a nota superior (colcheia) é dó#4 no original, não concordando com a harmonia indicada pela cifra do contínuo, e perturbando a sequência harmônica.

### **3º Andamento:**

- Coimbra: baixo/comp.2/4ºtempo: 1ª colcheia é lá2 (e sem cifra <sup>6</sup><sub>5</sub>).
- Coimbra: baixo/comp.5/4ºtempo: 1ª colcheia é mi3 (e sem cifra <sup>6</sup><sub>5</sub>).
- Coimbra: baixo/comp.7/3ºtempo: dó#3
- Coimbra: violino/comp.11/3ºtempo: as 2 semicolcheias ré4-dó#4 não têm ligadura.
- Coimbra: baixo/comp.12-13:



- Coimbra: violino/comp.13/1ºtempo: as 2 semicolcheias si4-ré4 não têm ligadura.
- Coimbra: baixo/comp.15/4ºtempo: a 2ª colcheia é sol2.
- Coimbra: baixo/comp.17/4ºtempo: a 2ª colcheia é sol2.
- Coimbra: violino/comp.16/1ºtempo: sem ligadura.
- Coimbra: violino/comp.18/1ºtempo: sem ligadura.

### **4º Andamento:**

- Todas as dinâmicas são de acordo com Coimbra.
- Todas as ligaduras são de acordo com Londres.
- Baixo/comp.1/2ºtempo: a cifra 6 só existe em Londres.
- Baixo/comp.3/2ºtempo: a cifra 6 só existe em Londres.
- Baixo/comp.4/2ºtempo: ilegível em Londres.
- Baixo/comp.4/3ºtempo: a cifra 6 só existe em Londres.
- Baixo/comp.6/1º e 2ºtempos: as cifras 6 e 5 só existem em Londres.
- Baixo/comp.8/2ºtempo: a cifra 6 só existe em Londres.
- Baixo/comp.8/4ºtempo: ilegível em Coimbra.
- Violino/comp.11/3º e 4ºtempos: ré4 semínima - ré3 semínima em Londres

- Violino e Baixo/Comp.12-13: são apenas indicados por sinais de repetição nos compassos 10 e 11 em Londres.
- Baixo/comp.16/4ºtempo: a cifra 6 só existe em Londres.
- Violino e baixo/comp.20/3ºtempo: as ligaduras de prolongação só existem em Londres.
- Baixo/comp.22-24: em Londres



## II – Sonata (fl.73f a 76f) – Pietro Paolo Capellini

### 1º Andamento

- Violino/comp.11/4ºtempo: no original duas colcheias.
- Violino/comp.16/4ºtempo: a 1ª colcheia é ilegível no original.
- Violino/comp.20/3ºtempo: a extensão e colocação da ligadura é muito imprecisa; o 2º lá4 é ilegível.

### 2º Andamento

- Violino/comp.2/3ºtempo e Violino/comp.3/1ºtempo: a alteração rítmica sugerida procura fazer corresponder o texto à interpretação musical mais provável, corroborada no manuscrito pelos compassos 35/36; 48; 51 e 54/55. Esta alteração propõe-se uniformizar todas as variantes rítmicas deste motivo apresentadas ao longo do andamento.
- Baixo/comp.4/1ºtempo: 1ª colcheia é um mi2 no original.
- Violino/comp.12/1ºtempo: no original duas colcheias.
- Violino/comp.27/2ºtempo: no original duas colcheias.
- Violino/comp.28/3ºtempo: no original mi $\flat$ 4-dó#4 (duas colcheias).
- Violino/comp.30/2ºtempo: no original duas colcheias.

### 3º Andamento

- Baixo/comp.11/4ºtempo: lá1 no original; a nossa correcção deve-se a uma tentativa de evitar as oitavas com o violino.

### 4º Andamento

- Violino/comp.34/3ºtempo: ilegível no original.
- Violino/comp.42/1ºtempo: o símbolo [ ] foi interpretado como uma indicação de *trilo*.

- Violino/comp.46/1ºtempo: o símbolo [ ] foi interpretado como uma indicação de *trilo*.
- Os sinais de repetição da 2ª parte são editoriais.

### **III – Sonata (fl.40f a 41f) – anónimo**

- A indicação de tempo dos andamentos, bem como as cifras do baixo contínuo são editoriais.

### **IV – Sonata 31 (fl.35v a 38f) – Johann Christoph Pepush**

#### **4º Andamento**

- A indicação de tempo é editorial.
- Baixo/comp.28: sol2-mi<sup>b</sup>2 no original.
- Baixo/comp.29: este compasso não existe no original. Assim, toda a linha do baixo se encontra desencontrada com a linha do violino, antecedendo-a um compasso, até ao compasso 42, em branco no original. Só no compasso 43 se restabelece o alinhamento correcto.
- Violino e Baixo/comp.33 e 34: sendo os compassos 31 a 45 a apresentação do refrão, decidimos completar esta com os dois mencionados compassos, de forma a restabelecer a correspondência com os compassos 1 a 15.

### **V – Menuet (fl. 22v a 23v) dó maior – Arcangelo Corelli**

- As cifras do contínuo foram retiradas da edição do op. 6 que consta da bibliografia. No original o *Da Capo* está escrito por extenso.

### **VI – [Minuete] (fl.24v) ré maior – anónimo**

- Violino/comp.16: dó#4-lá3-ré4-lá3-si3-fá#3; procedemos às alterações de forma a fazer corresponder a melodia à harmonia indicada, que nos pareceu mais credível.

### **VII – [Minuete] (fl.24v) ré maior – anónimo**

- Violino/comp.10: no original o segundo tempo é uma pausa de semínima; alteramos por comparação com o compasso 2.

#### **VIII – [Minuete] (fl.25f) ré maior – anónimo**

- Este minuete parece ter-nos sido transmitida de uma forma muito deficiente, ou é fruto da criatividade do copista. Encontra-se rasurado em vários locais – nomeadamente nos compassos 7 e 12, sendo ainda possível entrever algum do texto musical original. A inclusão de um compasso de "1ª vez" era indispensável na 1ª repetição. Por paralelismo, completamos também a 2ª repetição. Acrescentamos também o compasso 13 na 2ª parte, de forma a restabelecer o equilíbrio estrutural. Nesta obra não acrescentamos nenhuma cifra editorial.

#### **IX – [Minuete] (fl.26f) ré maior – anónimo**

- Baixo/comp.2/2º e 3º tempo: no original quatro colcheias lá1; esta 2ª inversão do acorde de tónica não nos parece resultar, pelo que corrigimos por comparação com o 1º compasso.
- Baixo/comp.9: si2.
- Baixo(comp.14/1ºtempo: fá#2

#### **X – [Minuete] (fl.25v) ré maior – anónimo**

- Transcrevemos este minuete tal como este se encontra no original; não pudemos deixar de reparar na estranha abundância de pausas na linha do baixo. Questionamo-nos se tal procedimento não consistirá numa notação escrita de uma prática interpretativa, que favorecia a execução muito articulada do acompanhamento – em sintonia com outras práticas idênticas contemporâneas (como na execução dos recitativos "secos").

#### **XI – [Minuete] (fl.26f) ré maior – anónimo**

- O compasso 6 encontra-se indicado no original por sinais de repetição no compasso anterior.

#### **XII – [Minuete] (fl.25v) mi menor – anónimo**

- baixo/comp.6: fá#2-si2-si1. Este baixo parece-nos harmonicamente incorrecto, pelo que decidimos alterá-lo conformando-o com uma estrutura cadencial típica na época.

#### **XIV – Minuete de Lix.<sup>co</sup> (fl.87f) fá maior – anónimo**

- A indicação original do compasso é C; acrescentamos o 3 visto ser um minuete em compasso ternário. A indicação do compasso fica assim configurada com um dos símbolos

proporcionais – C3 – ainda em uso no século XVIII com o significado geral de um mero  $\frac{3}{4}$ , e desvinculado já de qualquer sentido de *proporção*.

- Violino/comp.3/1ºtempo: originalmente escrito uma 3ª acima; optamos por copiar o mesmo motivo tal como ele surge nos compassos 19 e 20, de forma a evitar as quintas com o baixo, e regularizar o perfil melódico da obra.

- Este minuete parece-nos singular em vários aspectos, nomeadamente na ausência de uma estrutura bipartida declarada - ainda que possamos imaginar um sinal de repetição no fim do compasso 8, por exemplo; a obra em si parece-nos incompleta, e certos compassos sugerem uma redução a 2 vezes de uma obra escrita originalmente a mais partes.

#### **XV – Minuete (fl.23f) sol menor – anónimo**

- Baixo/comp.7: dó2-ré2-mi $\flat$ 2; procedemos à alteração devido a evitar oitavas com a melodia.

- Baixo/comp.14: ré2-dó2-si2; procedemos à alteração devido a evitar oitavas com a melodia.

#### **XVI – [Minuete] (fl.24v) sol menor – anónimo**

- Violino/comp.25/1ºtempo: 2ª colcheia é um fá natural no original.

#### **XVII – Minuet (fl.27v) sol menor – anónimo**

- Este minuete apresenta um carácter diferente dos restantes, sobretudo pela construção harpejada e angular da melodia do violino.

#### **XIX – Minuete (fl.28f) lá menor – anónimo**

- O compasso 14 encontra-se indicado no original por sinais de repetição no compasso anterior.

#### **XX- Minuete Lix.º (fl.79v) lá menor - anónimo**

- A indicação original do compasso é C; acrescentamos o 3 visto ser um minuete em compasso ternário. A indicação do compasso fica assim configurada com um dos símbolos proporcionais – C3 – ainda em uso no século XVIII com o significado de um mero  $\frac{3}{4}$ , e desvinculado já de qualquer sentido de *proporção*.

- O contorno melódico, com tercinas e figuras pontuadas, e a abundância de apogiaturas são responsáveis pelo carácter "galante" deste minuete, que deverá ser mais tardio do que a maioria das restantes obras incluídas no códice.

#### **XXI – [Minuete] (fl.3f) si $\flat$ maior – anónimo**

- Este minuete é o que apresenta o baixo mais consistentemente cifrado.

- Baixo/comp.8: apresentamos a versão original, com as 2 notas fá1 e lá1; esta segunda nota completa a figura melódica do compasso anterior, mas julgamos que na interpretação da obra se deverá privilegiar o fá1, enquanto "verdadeiro" baixo, enquanto o lá integrará a realização harmónica nesta ou noutra tessitura mais apropriada.

#### **XXII – [Sem Título] (fl.26f) dó menor – anónimo**

- A notação das ligaduras é extremamente imprecisa ao longo da obra.

#### **XXIV – Fuga (fl.29f a 31v) em dó maior – anónimo (Nicolaus Vetter?)**

- Alto/comp.6/2ºtempo: eliminamos um sol4 de forma a reduzir a textura às 3 vozes requeridas pela escrita polifónica.

- Alto/comp.11/2º e 3ºtempos: trata-se de uma reconstrução, uma vez que no original o Alto termina abruptamente no 1º tempo do compasso.

- Alto/comp.13/4ºtempo: si2 no original.

- Alto/comp.27/2ºtempo: si3 no original.

- Tiple/comp.31/1ºtempo: sol4 no original.

- Alto/comp.31/4ºtempo: ré4 no original.

- Baixo/comp.36/3ºtempo: lá2-dó3-lá2-dó3 no original.

- Comp.38 e 44: sugerimos no capítulo 4.9 da 1ª parte deste trabalho algumas sugestões interpretativas.

- Tiple/comp.41/2ºtempo: lá4-si4-fá4-lá4 no original.

- Baixo/comp.46/1ºtempo: dó3 no original.

- Tiple/comp.50/3ºtempo: no original o mi4 tem um sustenido para anular a acção do bemol anterior; contudo julgamos tratar-se de um erro do copista.

- Alto/comp.50/3ºtempo: 1ª colcheia é um ré4.

- Baixo/comp.52/4ºtempo: fá2 no original.

- Tenor/comp.53/3ºtempo: si $\flat$ 2 no original; julgamos tratar-se de um erro do copista.

## XXV – Aria (fl.32f a 35f) com 5 variações – anónimo (Johann Pachelbel?)

### Aria

- Tenor/comp.4/4ºtempo: adicionamos o sol<sup>2</sup> como resolução melódica natural do fá<sup>#2</sup> precedente.

### Variatio 1

- Tiple/comp.9/3ºtempo: mi<sup>3</sup> no original.

### Variatio 2

- Tiple/comp.1/2ºtempo: não é claro no original se o ritmo é 3 colcheias ou colcheia com ponto – semicolcheia – colcheia.

- Tiple/comp.8/4ºtempo: falta a pausa de colcheia antecedendo o ré<sup>3</sup>.

### Variatio 3

- Tiple/comp.3/4ºtempo: a colcheia pontuada é um dó<sup>4</sup> no original; corrigido por comparação com o tema original, e pelo sentido interno da melodia.

- Alto/comp.6/2ºtempo: primeira colcheia é lá<sup>3</sup> no original; a ligadura é original, o que prova que ambas as notas deveriam ser iguais.

- Baixo/comp.7/4ºtempo: a 3ª semicolcheia soa melhor se for um si<sup>1</sup>, em vez do ré<sup>2</sup> original, e que mantemos na nossa transcrição; de facto, o ré<sup>2</sup> evita a duplicação da 3ª do acorde, presente no soprano.

### Variatio 4

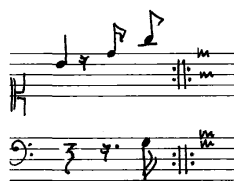
- Baixo/comp.9/3ºtempo: a pausa de semínima foi adicionada para completar o tempo.

- Tenor/comp.9/4ºtempo: foi adicionado um mi<sup>2</sup> para completar o acorde, que de outra forma soaria estranhamente "vazio".

### Variatio 5

- Tiple/comp.3/2ºtempo: a 1ª colcheia é ilegível no original.

- Comp.4/4ºtempo: no original





- Baixo/comp.7/3ºtempo: 3 semicolcheia sol2 no original, corrigida por comparação com o compasso seguinte.
- Baixo/comp.9/3ºtempo: 1ª semicolcheia sol1 no original; a inversão  $\frac{6}{4}$  do acorde parece-nos exageradamente instável num contexto já de si pouco convencional.

## **Secção 2.**

### **I- Sonata XIX (fl.26v a 27f) - Carlo Ambrosio [Lonati]**

- Esta sonata surge nos fólhos acima indicados do códice Add. Ms 31.466 da British Library. É a única obra atribuída a Lonati em toda a colecção.

#### **1º Andamento**

- Violino e Baixo/comp.23 a 26: na versão da sonata neste manuscrito, presumivelmente a única conhecida, o 1º andamento termina estranhamente na dominante (lá maior), seguindo-se o segundo andamento que se inicia na relativa menor (si menor). Tal choque harmónico, já de si inusitado, não ocorre em nenhuma das 12 sonatas de Lonati dedicadas ao Imperador Leopoldo. Supomos que falta uma última secção a este andamento que o conduzisse à tónica. Como desconhecemos qual seria a dimensão dessa secção – se é que existiu de todo – decidimos tomar por modelo para a nossa reconstrução a última secção do 1º andamento da sonata 4 da colecção de Lonati acima mencionada. Nesta obra, após uma longa secção de 23 compassos na dominante (mi maior) Lonati consegue trazer o andamento a um fecho na tónica (lá maior) em apenas 3 compassos. Copiamos exactamente o mesmo esquema harmónico, elaborando uma breve frase melódica baseada em motivos já explorados anteriormente no decurso do andamento (ainda que Lonati na obra que nos serviu de modelo se limite a uma figuração cadencial estandardizada sem relação motívica com o restante andamento). Na nossa transcrição o andamento é apresentado tal como aparece no manuscrito; seguidamente apresentamos entre parêntesis recto o final por nós proposto, devendo-se substituir o compasso 23 final (assinalado com uma ligadura recta) pelo "nosso" compasso 23.

#### **5º Andamento**

- Violino/comp.10/1ºtempo: no original do#4-lá3 (duas colcheias).
- Baixo/comp.10/1º e 2ºtempos: no original lá2 (mínima).

## **II – Sonata XXXVIII (fl. 50v a 52f) – [Pietro Paolo?] Cape[l]lini**

- Esta sonata surge nos fólhos acima indicados do código Add. Ms 31.466 da British Library. É a única obra atribuída a Capellini em toda a colecção.

### **3º Andamento**

- Baixo/comp.35 e 39: no original apenas dó2 (mínima pontuada); o ré2 do 3º tempo foi acrescentado por analogia com o compasso 1, de forma a clarificar a harmonia e "melhorar" a acentuação rítmica da frase; desconhecemos contudo se estas duas notas constavam realmente do original.

## **III – [Minuete] fá maior – de [Giovanni?] Mossi Romani**

- Este minuete encontra-se no código MM61, fólhos 16 verso a 17 frente. Encontra correspondência no código MM64, fólho 60 (frente e verso).

## **IV – [Sem Título] mi menor – de [Giovanni?] Mos[s]i Romani**

- Esta pequena obra encontra-se no código MM64, fólho 65 frente. Infelizmente, este código encontra-se em avançado estado de degradação, e a situação tem-se agravado recentemente; foi o único código da BGUC a que só tivemos acesso através de uma fotocópia, por sinal também muito apagada. Ficamos com a infeliz certeza que a maior parte das obras do código que não foram até hoje transcritas estão irremediavelmente perdidas. Valeria a pena tentar ainda este trabalho, mas para isso seria necessário permissão da BGUC... Em relação a esta obra, apresentamos exactamente aquilo que nos foi possível ler.

### **Secção 3.**

#### **I – Minuete de dois violines (fl.80f) ré maior – anónimo**

- 2º Violino/comp.6/1ºtempo: ré3 no original.
- 2º Violino/comp.13/1ºtempo: dó#3 no original.
- Baixo/comp.6/2ºtempo: mi2 no original.

#### **IV – Minuete (fl.80f a 80v) si $\flat$ maior – anónimo**

- Baixo/comp.7/3ºtempo: lá1 no original.

## Secção 1



## I- Sonata Sesta

(fl. 76f a 79v)

Carl'Ambrogio Lonati

The image displays a musical score for a piece titled "I- Sonata Sesta" by Carl'Ambrogio Lonati, spanning folios 76f to 79v. The score is written for a single melodic line on a five-line staff, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo markings "Adagio" and "Presto" are used to indicate changes in the speed of the music.

The score is organized into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 clearly marked. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The "Adagio" sections are characterized by slower, more spacious melodic lines, while the "Presto" sections feature rapid, flowing passages with many beamed notes.

The score begins with an "Adagio" marking. It transitions to "Presto" at measure 10, then back to "Adagio" at measure 15. Another "Presto" section begins at measure 25, and the piece concludes with an "Adagio" marking at measure 36. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and measure numbers.



Vivace

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score consists of three systems of two staves each. The first system includes a treble staff with a melody and a bass staff with a bass line. The second system continues the melody and bass line. The third system concludes the piece with a final cadence. The score is written in ink on aged paper.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major. The score is written on ten staves, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is characterized by a continuous eighth-note melody in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in brackets. The score includes measures 1 through 34, with measure numbers 15, 20, 25, and 30 clearly marked. The piece concludes with a double bar line at the end of the final staff.

Adagio

Handwritten musical score for Adagio, featuring piano and bass staves with various musical notations including notes, rests, and fingerings.

The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked "Adagio".

The notation includes:

- Notes (quarter, eighth, and sixteenth notes).
- Rests (quarter and eighth notes).
- Fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).
- Accents (e.g., [6], [7], [4 #], [tr]).
- Trills (e.g., [tr]).
- Ornaments (e.g., 4 #B).
- Rehearsal marks (e.g., 10, 15).

The score is divided into systems, with the first system containing measures 1-8, the second system containing measures 9-16, and the third system containing measures 17-24. The piece concludes with a double bar line.



Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major, 12/8 time. The score is written on ten systems of two staves each (treble and bass clef). It includes various musical notations such as notes, rests, bar lines, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Chord symbols in brackets, such as [6], [6#], [6b], [6#3], and [6b3], are present throughout. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical score for a piece in D major (one sharp). The score is written on four systems of grand staves (treble and bass clef).

- System 1:** The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with similar rhythmic values. Fingering markings include  $[6]$ ,  $[5]$ ,  $[4 \#]$ , and  $[6]$ . A piano (*p*) dynamic marking is present.
- System 2:** The first staff continues the melodic line. The second staff features a forte (*f*) dynamic marking and a sharp sign ( $\#$ ) indicating a key signature change or a specific note. Fingering markings include  $[4 \#]$  and  $6 \ 5$ .
- System 3:** The first staff continues the melodic line. The second staff contains a series of chords and single notes with fingering markings  $[6 \ 5]$ ,  $6$ ,  $[6 \ \#6]$ ,  $[6]$ , and  $[4 \ \#]$ . A measure number of 30 is indicated above the staff.
- System 4:** The first staff concludes with a double bar line. The second staff begins with a piano (*p*) dynamic marking and contains a series of notes with fingering markings  $[6]$ ,  $[6 \ \#6]$ ,  $[6]$ , and  $[4 \ \#]$ . The system ends with a double bar line.



## Ia- Sonata

(1º e 2º andamentos segundo a versão do Add. 31.466 - Londres: fl. 35v.)

[Adagio]

Corelli [sic!]

[Vivace]

This image displays a handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings, with some measures containing complex rhythmic patterns and accidentals.

The score is organized into six systems, each with a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings, with some measures containing complex rhythmic patterns and accidentals.

Measure numbers are indicated at the beginning of some systems: 15, 20, 25, and 30. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 6-7, and some measures contain brackets with numbers (e.g., [6], [4], [3]).



## Pietro Paolo Capellini

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major. The score is written on five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The piece includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Trills are marked with [tr.] above notes. The score concludes with a double bar line.



Allegro

Handwritten musical score for a piece in B-flat major, marked "Allegro". The score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). It includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, along with extensive figured bass notation in the bass staff of each system. Measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 are indicated at the start of their respective systems. The piece concludes with a key signature change to C major in the final measure.



Handwritten musical score for guitar, featuring ten systems of music. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The systems are numbered 30, 35, 40, 45, 50, and 55. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The systems are numbered 30, 35, 40, 45, 50, and 55.

System 30: Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a half note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a half note B2. Fingering: [6], [4], [5#].

System 35: Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a half note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a half note B2. Fingering: [2], [6], 5, 6, 7, 4, 6, [4].

System 40: Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a half note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a half note B2. Fingering: 9, 8, 7, 6, [6], 6, 4, 6, [2], [6], [6].

System 45: Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a half note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a half note B2. Fingering: 7, 6, b5, 7, b6, [b5 4], [4], 6, [6], 6, 4, 6, 4.

System 50: Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a half note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a half note B2. Fingering: [4], 7, 6, 4, 5, 4, #4, [b]6, [7 #6], 5, b6, [b]7, 6, 7, 6.

System 55: Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a half note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a half note B2. Fingering: 4, [6], [4 b3], [b]7, 6, [b]4, [6], 7, [4]6, [4]6, 4, 3, [6], 5.

# Adagio

Handwritten musical score for Adagio, measures 1 through 14. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked Adagio. The notation includes various note values, rests, and fingerings. Measure numbers 5, 10, and 14 are indicated at the start of their respective lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 14.

# Allegro

Handwritten musical score for Allegro, measures 15 through 24. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked Allegro. The notation includes various note values, rests, and fingerings. Measure numbers 15, 20, and 24 are indicated at the start of their respective lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 24.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a two-staff format. The melody is written on the upper staff in treble clef, and the accompaniment is on the lower staff in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 25, 30, 35, 40, and 45 indicated. The melody features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The accompaniment consists of chords and single notes, often marked with fingerings (e.g., 6, 5, 4, 3) and chord symbols (e.g., [6], [7], [4]). A trill (tr) is marked above a note in measure 40 of the melody. The score concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure of both staves.

### III- Sonata

(fl.40f a 41f)

Anónimo

[Adagio]



[Allegro]



Handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (e.g.,  $b$ ,  $\#$ ,  $6$ ,  $6\flat$ ,  $6\sharp$ ). The score is marked with measure numbers 10, 15, and 20. The first system (measures 10-14) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system (measures 15-19) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 20-24) concludes the piece with a final cadence. The notation is written in a clear, legible hand, with some corrections and annotations visible.

# IV- Sonata 31

(fl.35v a 38f)

Johann Christoph Pepush

Adagio

Handwritten musical score for IV- Sonata 31, Adagio, in G major, 3/4 time. The score consists of five systems of two staves each. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and fingerings. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are indicated at the start of their respective systems. Trills are marked with [tr]. The piece concludes with a final cadence in the 30th measure.





Allegro

# Largo

Handwritten musical score for Largo, measures 1-20. The score is written for piano (p.) in 3/4 time, key of B-flat major. The first system (measures 1-6) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 7-12) includes a trill (tr) in the right hand and a bass line. The third system (measures 13-18) continues the melodic and bass lines. The fourth system (measures 19-20) ends with a trill (tr) in the right hand and a bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The tempo is marked 'Largo'.

# [Presto]

Handwritten musical score for [Presto], measures 1-15. The score is written for piano (p.) in 2/4 time, key of B-flat major. The first system (measures 1-6) shows a melodic line in the right hand and a bass line. The second system (measures 7-12) includes a trill (tr) in the right hand and a bass line. The third system (measures 13-15) ends with a trill (tr) in the right hand and a bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The tempo is marked '[Presto]'. The score ends with a 'fine' marking.



Handwritten musical score for guitar, measures 1-60. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a mix of treble and bass clefs. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Chords are marked with letters like F, Bb, and G. Some measures contain bracketed numbers like [4], [6], and [5]. Measure numbers 10, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, and 60 are placed above the staff. The piece concludes with a double bar line and the instruction "Da capo".

# V- Menuet

(fl. 22v a 23v)

Arcangelo Corelli

Handwritten musical score for V- Menuet by Arcangelo Corelli, measures 22v to 23v. The score is in 3/8 time and features a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, trills (tr), and fingerings (e.g., [5], 6, (6), 3, 5, 6, 6). The piece concludes with a 'Fin' marking and a 'Da Capo' instruction.

## VI - [Minuete]

(fl.24v a 2f)

Anónimo

VI - [Minuete] (fl.24v a 2f) Anónimo

## VII - [Minuete]

(fl.24v)

Anónimo

VII - [Minuete] (fl.24v) Anónimo

# VIII- [Minuete]

(fl.25f)

Anónimo

Handwritten musical score for Minuete VIII, measures 1 through 15. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. A trill is marked with a 'tr' symbol in measure 10. A repeat sign with first and second endings is present at the end of the section, starting at measure 11. The piece concludes with a double bar line in measure 15.

# IX- [Minuete]

(fl.26f)

Anónimo

Handwritten musical score for Minuete IX, measures 1 through 15. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. Trills are marked with a 'tr' symbol in measures 1, 3, and 10. A repeat sign with first and second endings is present at the end of the section, starting at measure 11. The piece concludes with a double bar line in measure 15.

# X- [Minuete]

(fl.25v)

Anónimo

Handwritten musical score for a Minuete in G major, 3/4 time. The score consists of six systems of two staves each. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Ornaments are marked with a cross symbol. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.



# XI- [Minuete]

(fl.26f)

Anónimo

Handwritten musical score for Minuete XI, measures 1 through 25. The piece is in 3/4 time, key of D major (one sharp), and common time signature. The notation is on two staves, Treble and Bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Ornaments are marked with [6] and [6#]. The score includes repeat signs and a double bar line at the end of measure 25.

# XII- [Minuete]

(fl.25v)

Anónimo

Handwritten musical score for Minuete XII, measures 1 through 15. The piece is in 3/4 time, key of D major (one sharp), and common time signature. The notation is on two staves, Treble and Bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Ornaments are marked with [6], [6#], and [tr]. The score includes repeat signs and a double bar line at the end of measure 15.

# XIII- [Minuete]

(fl.28v)

Anónimo

Handwritten musical score for Minuete, fl.28v, Anónimo. The score is written on four systems of two staves each (treble and bass clef). It features various musical notations including notes, rests, accidentals, and fingerings. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes repeat signs and trills.

System 1: Treble staff starts with a whole note, followed by eighth notes. Bass staff has a whole note, followed by eighth notes. Fingerings: 6, 6, 6, 7, 6.

System 2: Treble staff has a whole note, followed by eighth notes. Bass staff has a whole note, followed by eighth notes. Fingerings: 5, 4, 3, 6, #, #6, 6, 5, 6, #, 6, 5, 6, 7.

System 3: Treble staff has a whole note, followed by eighth notes. Bass staff has a whole note, followed by eighth notes. Fingerings: 6, 5, 6, 7, 6, 6, 6, 6.

System 4: Treble staff has a whole note, followed by eighth notes. Bass staff has a whole note, followed by eighth notes. Fingerings: 6, 6, 4, 3.

#### XIV- Minuete de Lix.<sup>co</sup>

(fl.87f)

Anónimo

Handwritten musical score for Minuete de Lix.<sup>co</sup>, measures 1 through 25. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Ornaments are shown above notes in measures 1, 10, 15, and 20. Measure numbers 3, 10, 15, 20, and 25 are placed above the staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 25.

#### XV- Minuete

(fl.23f)

Anónimo

Handwritten musical score for Minuete, measures 1 through 15. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature has one sharp (F-sharp), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 4, 10, and 15 are placed above the staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 15.



# XVI - [Minuete]

(fl.24v)

Anónimo

Handwritten musical score for XVI - [Minuete] in 3/4 time. The score is written on two staves, Treble and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is divided into measures by bar lines. The first system shows measures 1-8. The second system shows measures 9-16. The third system shows measures 17-24. The fourth system shows measures 25-32. The score ends with a double bar line and repeat dots.

# XVII- Minuet

(fl.27v)

Anónimo



# XVIII- Minuet

(fl.28f a 28v)

Anónimo



# XIX- Minuete

(fl.28f)

Anónimo



# XX- Minuete Lix.º

(fl.79v)

Anónimo

# XXI - [Minuete]

(fl.3f a 3v)

Anónimo

Handwritten musical score for Minuete in B-flat major, 3/4 time. The score consists of five systems of two staves each. It includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, along with a series of numbers (4, 43, 6, 4, 3, 6, b5, b4, [3], 25, 30, [6 46], 7, 5, 7, 6, 7, 5, 7, [6], 6, 6, 5, 6, 6, 5, 4, 3) likely representing a sequence of notes or fingerings.

# XXII- [Sem Título]

(fl.26f a 27f)

Anónimo

Handwritten musical score for XXII- [Sem Título]. The score is written on six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and fingerings. The first system shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The second system features a repeat sign and a double bar line. The third system includes a repeat sign and a double bar line. The fourth system shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The fifth system includes a repeat sign and a double bar line. The sixth system shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The score ends with a double bar line and repeat signs.

# XXIII- [Sem Título]

(fl.87v)

Anónimo

Handwritten musical score for XXIII- [Sem Título] in 2/4 time. The score is written on a single system with a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of several measures, with some measures containing multiple notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, and 10. The score ends with a double bar line and a repeat sign. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



# XXIV- [Fuga]

(fl.29f a 31v)

[Nicolaus Vetter?]

This image shows a handwritten musical score for a fugue, identified as XXIV. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring a treble clef and a common time signature (C). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of accidentals (sharps and naturals). The first system (measures 1-4) shows a rapid ascent in the right hand. The second system (measures 5-8) continues this pattern with more complex rhythmic figures. The third system (measures 9-12) introduces a more melodic line in the right hand. The fourth system (measures 13-16) features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand. The fifth system (measures 17-20) concludes the excerpt with a final cadence. The handwriting is clear and consistent throughout the page.

This image shows a handwritten musical score for piano, spanning measures 25 to 40. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 25, 30, 35, and 40 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The handwriting is clear and legible, with some ink bleed-through visible from the reverse side of the paper.



Handwritten musical score for piano, measures 45-50. The score is written on six staves, organized into three systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, various note values (eighth, sixteenth, and quarter notes), rests, and dynamic markings. Measure 45 is marked with a '45' above the first staff. Measure 50 is marked with a '50' above the first staff. The score concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff.

## XXV- [Ária com 5 variações]

(fl. 32f a 35f)

(Johann Pachelbel?)

Aria



Variatio 1.

Handwritten musical score for Variatio 1, measures 32f to 35f. The score is written for a single melodic line on a five-line staff, with a treble clef and a common time signature (C). The key signature has one sharp (F#). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with a '5' above the staff, indicating a fifth finger position. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Variatio 2.

Handwritten musical score for Variatio 2. The score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is in 12/8 time, indicated by the '12' over the treble staff and '8' under the bass staff. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system includes a repeat sign with a first ending bracket and a '5' above it, indicating a fifth finger position. The notation is clear and legible, with some accidentals like sharps and flats.

Variatio 3.

Handwritten musical score for Variatio 3. The score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is in common time, indicated by the 'C' over the treble staff. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system includes a repeat sign with a first ending bracket and a '5' above it, indicating a fifth finger position. The notation is clear and legible, with some accidentals like sharps and flats. There are also some markings like '[w]' and '[4 4]' in the score.

Variatio 4.

The image displays a handwritten musical score for 'Variatio 4'. It consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system is marked with a 24/16 time signature. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals (sharps and naturals). The score is written in a clear, legible hand, with some annotations like '4' and '5' appearing above certain notes. The final system concludes with a double bar line and repeat dots.

Variatio 5.





## Secção 2

# I - Sonata

(Add. 31.466 - Londres: fl. 26v a 27f)

Carl' Ambrogio Lonati

The image displays a handwritten musical score for a sonata, consisting of six systems of staves. Each system typically contains a treble staff and a bass staff. The tempo markings 'Adagio' and 'Allegro' are interspersed throughout the piece. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, along with figured bass notation in the bass staff of each system. The key signature is one sharp (F#).

System 1: Adagio (treble), Allegro (bass).  
System 2: Adagio (treble), Adagio (bass).  
System 3: Allegro (treble), Adagio (bass).  
System 4: Allegro (treble), Adagio (bass).  
System 5: Adagio (treble), Adagio (bass).  
System 6: Adagio (treble), Adagio (bass).



[Adagio]

Handwritten musical score for a piece in D major, marked [Adagio]. The score consists of five systems of staves. The first four systems are for a piano, with treble and bass staves. The fifth system is for a solo instrument, also with treble and bass staves. The music features complex fingerings, trills, and various ornaments. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The piece ends with a double bar line.

[Vivace]

Handwritten musical score for a piece in D major, 3/4 time, marked [Vivace]. The score consists of eight systems of two staves each. The music features various chords, including triads and dyads, and includes performance markings such as [6], [f], [tr], and [p]. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50 are indicated at the start of their respective systems. The piece concludes with a double bar line at measure 50.

[Allegro]

Handwritten musical score for a piece in D major, 3/4 time, marked [Allegro]. The score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Trills are marked with [tr]. Chords are indicated by numbers in brackets, such as [6], [4 #3], and [5 #]. The piece concludes with a double bar line.

Allegro

Handwritten musical score for a piece in D major, 3/4 time, marked Allegro. The score consists of four systems of two staves each. The first system shows measures 1-4 with a treble staff featuring eighth-note patterns and a bass staff with chords and fingerings [6], [6], 7, [6]. The second system shows measures 5-8 with more complex treble staff patterns and bass staff chords with fingerings 6, 7, [6], [#], 6, #, 6, #, and a final chord with fingerings [#5, 4], 5, #3. The third system shows measures 9-12 with treble staff patterns and bass staff chords with fingerings [4], [6], [6], [6], [6]. The fourth system shows measures 13-15, ending with a double bar line, with treble staff patterns and bass staff chords with fingerings [4 3], [4 3], and a final measure marked 15.

## II- Sonata

(Add. 31.466 - Londres: fl. 51v a 52f)

[Pietro Paolo] Capel[I]ini

[Adagio]

The image displays a handwritten musical score for a sonata, consisting of four systems of music. Each system is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in common time (C) and features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and trills (marked with 'tr'). The lower staff is heavily annotated with figured bass, using numbers 1-7 and accidentals to indicate fingerings and pitch. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes. The handwriting is in a historical style, and the paper shows signs of age. The first system ends with a double bar line, and the second system begins with a new measure. The third system also ends with a double bar line, and the fourth system concludes the piece with a final double bar line.

[Allegro]

Handwritten musical score for a piece in G major, marked [Allegro]. The score consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Fingering numbers (1-7) and bracketed fingering instructions (e.g., [6], [7 6]) are present throughout. Some measures include a 'b' (basso) or 'tr' (trill) marking. The piece concludes with a double bar line at measure 25.



Musical score for "The Rose Tree" in 3/4 time. The score is written for a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The piece is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 indicated. The score concludes with a double bar line.

### III- [Minuetto]

(Giovanni?) Mossi

Handwritten musical score for Minuetto in B-flat major, Op. 10, No. 3 by Giovanni Paganini. The score is written for violin and piano, featuring a 3/8 time signature and a key signature of two flats (B-flat major). The piece consists of 48 measures, divided into two systems of four staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and fingerings (e.g., 4, 5, 6, 7). The score is marked with measure numbers 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the 48th measure.



#### IV- [Sem Título]

(Giovanni?) Mossi

[Allegro]

The musical score is written on six staves, organized into three systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols: notes, rests, accidentals (sharps and naturals), and fingerings (numbers 5, 6, 10, 15, 20). The score concludes with a double bar line and repeat dots. The handwriting is in black ink on a light-colored background.



### **Secção 3**



## I- Minuete *de dois violines*

(fl.80f)

Anónimo

First system of the musical score for 'Minuete de dois violines'. It consists of three staves: two treble clefs (Violins I and II) and one bass clef (Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first staff has a measure rest marked [3]. The second staff has a measure rest marked [3]. The third staff has a measure rest marked [3]. The system ends with a double bar line and repeat dots.

## II- Minuete

(fl.80v a 81f)

Anónimo

Second system of the musical score for 'Minuete'. It consists of three staves: two treble clefs (Violins I and II) and one bass clef (Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first staff has a measure rest marked [tr]. The second staff has a measure rest marked [tr]. The third staff has a measure rest marked [tr]. The system ends with a double bar line and repeat dots.



### III- Minuete

(fl.81f a 81v)

Anónimo

#### IV- Minuete

(fl.80f a 80v)

Anónimo







## **Anexo 1**



## Anexo 1.

### Descrição dos Livros de Música pertencentes à Livraria de Santa Cruz de Coimbra no final do século XVIII, segundo os catálogos de D. Pedro da Encarnação.

Tal como alerta Ernesto Gonçalves de Pinho<sup>186</sup> abaixo apresentada listagem não se encontra completa. Teixeira de Carvalho<sup>187</sup> apenas se orientou pelos dois primeiros volumes (*BIBLIOTHECA* e *APPENDIX*) da obra de D. Pedro, e não consultou os dois volumes do *INDEX*, onde se encontra a relação por ordem alfabética de todos os autores representados na Livraria. Consultámos também nós os dois volumes da *BIBLIOTHECA* e *APPENDIX*; não encontramos qualquer referência a outros compositores do século XVIII; ao consultarmos os 2 volumes do *INDEX* reconhecemos contudo não ter dispensado talvez o tempo suficiente diante de tão grandes e áridas listas de nomes. Verificamos no entanto na obra de Ernesto Gonçalves de Pinho que as omissões de Teixeira de Carvalho são sobretudo ao nível de certos teóricos da Antiguidade e Medievais. Não nos pareceu relevante para o trabalho em causa fazer uma listagem exaustiva de todas essas obras, que se relacionam tão pouco com o objecto do nosso estudo.<sup>188</sup> As obras do primeiro volume foram por nós listadas por ordem alfabética, e as do segundo volume (*INDEX*) por ordem numérica dos artigos. Seguimos a ordenação gráfica e a ortografia de Teixeira de Carvalho, que por sua vez tenta reproduzir os originais.

#### 1- *BIBLIOTHECAE* (volume 1)

Aiguino, Illuminato = La illuminata de tutti Tuoni di Canto Fermo, com alcuni bellissimi Secreti non d'altrui piu Scritti. In Venezia per Antonio Gardano. 1562. - 4.º

Aron, Piero = Toscanello in Musica. Nuovamente Stampato con la Aggiunta da lui fatta et con diligentia Corretto. In Venegia, per Berdardino et Matheo de Vitali Venitiani. 1529. Extat cum Gafurio. V. Gafurius.

Bolsena, Andrea Adami da = Maestro della Capella Pontificia.) = Osservazioni per ben regolare il coro de i Cantori della Capella pontificia, tanto nella Funzioni Ordinarie, che Straordinarie. Roma 1711. per Antonio da Rossi - 4.º

---

186. Pinho: 87-89.

187. Teixeira de Carvalho: 61-70.

188. Para uma mais completa lista de autores ver: Pinho: 90-94.

Carafa, Iosephus = Cler. Reg. = De Capella Regis utriusque Siciliæ et aliorum Principum liber unus. Romæ 1749. ex Typog. Antonii de Rubeis - 4.º - Prima editio.

Cerone, D. Pedro = de Bergamo = Musico en la Real Capilla de Nápoles. = El Melopeo, y el Maestro. Tratado de Musica Theorica y Pratica... repartido en 22 Libros. En Napoles, por Iuan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci 1613 - vol. en folio.

Chiavelloni, Vincenzo = Discorsi della Musica, dedicati all'Emo Iacomo Rospigliosi, Nipote di Clem. IX. In Roma, per Ignatio de Lazari 1668. - 4.º

Correa de Arauxo, Francisco = Presbytero, Organista de la Colegial de S. Salvador de Sevilla. = Libro de Tientos y Discursos de Musica practica y Theorica de Organo, intitulado - Facultad Organica. En Alcala, por Antonio Arnao, 1626 - folio.

Fabricii (ou Fabritii) - D. Pietro = (Fiorentino.) = Regole Generali di Canto fermo raccolte da diversi autori. Quarta Impressioni corretta et Ampliata. In Roma per il Mascardi 1708. - 8.º

Folianus - Ludovicus = Mutinensis = Musica Theorica. Venetiis, per Io. Antonium et Frates de Sabio 1529. - folio.

\*Extat cum Gafurio.

Fuencilla - Miguel de = Libro de Musica para Vihuela, intitulado = Orphenica Lyra. En el qual se contienen muchas y diversas Obras. Divide-se en Seys Libros. Impresso en Sevilla, en Casa de Martin de Montesdoca 1554. - en folio.

Gafurius - Franchinus = Laudensis, Musicæ Professor - De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus in quator Libros divisum. Mediolani impressum per Gotardum Pontanum Calcographum, 1518. - folio.

Item in eodem Volumine:

- ...Ludovico *Foliani* Multinensis Musica Theorica...Venetiis per Io. Antonium et frates de abio. 1529.

- ...Toscanello in Musica di Messer Piero *Aron* Fiorentino del Ordine Hierosolimitano et Canonico in Rimini, nuovamente Stampato con la Aggiunta da lui fatta, et com diligentia Corretto. In Vinegia per... Bernardino et Matheo de Vitali Venitiani 1529.

\*Segue-se no fim hũ additamento impresso pelo mesmo Bernardino de Vitali em 1531.

Lorente - Andres = natural de la Villa de Anchuelo, organista de la Iglesia Magistral de S. Justo, &.ª

- El Porque de la Musica, em que Se contiene las quatro Artes de ella, Canto llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion... Alcalá de Henares: 1672. - folio.

Nassarre - Fr. Pablo - Organista del Real Convento de S. Francisco de Zaragoza, murió en el año de 1730.

- Escuela Musical, dividida en dos Partes, y ocho Libros. En Zaragoza, La 1.<sup>a</sup> P. en 1724. por los herederos de Diego de Larumbe, la 2. en 1723, por los de Manuel Roman. - Vol. 2. en folio.

\*Foy este Religioso Leigo, e cego à nativitate.

Salvatore - D. Giovanni = Organista in S. Severino di Napoli.

- Porta Aurea, sive Directorium Chori. Napoli, Apresso Ottavio Beltrano. 1641. in 4.<sup>o</sup>

Tapia - Martin de = Numantino.

- Vergel de Musica Spiritual Speculativa y activa, del qual muchas diversas y Suaves flores se pueden coger...En el Burgo de Osma por Diego Fernandez de Cordova. 1570. - 4.<sup>o</sup>

Vanneus - Stephanus = Recinensis, Eremita Augustinianus, in Asculana Ecclesia Chori Moderator.

- Recanetum de Musica Aurea. Vincentio Rosseto Veronensi Interprete. Romæ, Apud Valerium Doricum Brixiensem. 1533. - fol.

Villa-Lobos - Mathias de Sousa = natural de Elvas. Bacharel em Direito Cesareo pela Vniv. de Coimbra, e Mestre na Sé da Mesma Cidade.

- Arte de Cantoçaõ. Em Coimbra, na Officina de Manoel Rodrigues de Almeyda. 1688. - 4.<sup>o</sup>

## 2- APPENDIX (volume 2)

Bermudo, Fr. Iuan = de la Ord. de los Menores.) = Declaracion de Instrumentos Musicales, en el qual se hallará todo lo que en Musica dessearen. Contiene Seys Libros. Examinado y aprovado por... Bernardino de Figueroa, y Cristóbal de Morales en 1555. - fol.

\* Falta-lhe o 6. Livro.

### Obras Miscellaneas.

\* Hu Livro em 8.<sup>o</sup> q. nas costas tem este titulo contem varios papeis, o primeyro dos quais se intitula: *Villancicos*, q. que se han de cantar en la Real Capilla de Su Magestad la noche de Los Santos Reyes de este ano de 1697. (art.<sup>o</sup> 2369).

Feillée, (M. de la) Ecclesiastique.

- Methode Nouvelle pour Apprendre parfaitement les Regles du Plain-Chant, & de la Psalmodie; avec des Messes, & autres Ouvrages en Plain-Chant figuré & musical &c. A Poitiers, chez Iean Faulcon. 1760 - 12.

\* Canto-chaõ figurado e musical, he invençaõ moderna, contraria a essencia e diffiniçaõ do mesmo antochaõ; e contra o antigo, e sempre observado uso da Igreja. Musica aérea se lhe pode chamar com mais propriedade. (art.<sup>o</sup> 3080).

Alembert (M. d') = Elemens de Musique théorique et Pratique, suivant les Principes de M. Rameau, éclaircis, développés et Simplifiés par M. d'Alembert, &. Nouvelle Edition...considerablement Augmentée. a Lyon, chez Iean Marie Bruyset. 1772. - 8.<sup>o</sup> (art.<sup>o</sup> 3122).

Rameau (Jean Philippe) naquit à Dijon le 25 septembre 1683, et mourut le 12 Septembre 1764. - Voyez le Diction. Historique.

- Nouveau Systême de Musique Théorique, Où l'on découvre le Principe de toutes les Regles necessaires à la Pratique, pour servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie. De l'Imprimerie de Jean Baptiste Christophe Ballard. 1726 - 4.º

Voyez *Alembert* : Elemens de Musique.

Vincentio Lusitano = Introduttione facilissima et novissima, di Canto Fermo, Figurato, contraponto, semplice, et in concerto con Regole generale per far Fughe differenti sopra il canto Fermo &c. In Venetia, per Francesco Marcolini. 1558. - 4.º - No fim desta se acha no mesmo volume os seguintes Dialogos:

Duo Dialoghi della Musica del Signor Luigi Dentice, Gentil'Huomo Napolitano. &c.

In Roma appresso Vincenzo Lucrino. 1553.

Nunes da Sylva, (O P. Manoel) natural de Lisboa, &c. - Arte Minima, que com semibreve prolação tratta em tempo breve os Modos da Maxima e Longa Sciencia da Musica. Lisboa na Officina de Joam Galram. - 1685 - 4.º

- Et in fr. 3704.

Fernandez, (Antonio) natural da Villa de Souzel, Mestre de Musica na Igreja de S. Catharina de Mõte Sinai.

- Arte de Musica de Canto d'Orgão, e Canto chaõ, e Proporções de Musica divididas harmonicamête. Lisboa, por Pedro Craesbeeck. 1626 - 4.º (art.º 3127).

Maria, (Fray Thomás de Sancta) de la Orden de los Predicadores, natural de Madrid

- Libro llamdo Arte de tañer Fantazia, assi para tecla, como para Vihuela, &.<sup>a</sup> En Valladolid, por Francisco Fernandez de Cordova. 1565. - fol. (art.º 3146).

Practica Musicæ Franchini Gafari Laudensis quatuor Libris comprehensa. Impressa Mediolani...per Guillermm Signerre Rothomagensem Anno Salutis 1496 (art.º 3148).

Montanos (Francisco) - Arte de Canto Llano, con entonaciones de Coro, y Altar, &c. Compuesto por Francisco Mõtanos: Y Arte practico de Canto de Organo, con Motetes, ò Lecciones diversas, por todos los Tiempos, y Claves, nuevamente Corregidos, Y fora novissimamenmte en esta ultima impression aumentadas las tres Antiphonas de tiempo &c.: Por D. Joseph de *Torres*, Organista, &c. En Madrid: en la Imprenta de Musica, por Miguel de Rêzola. 1728. en 4.º (art.º 3151).

Moraes Pedroso (Manoel de), natural da Cidade de Miranda - Compendio Musico, ou Arte Abbreuiada em que se Contem as Regras mais necessarias da Cantoria, Acompanhamento, e Contraponto. Porto: Na Offic. de Manoel Pedroso Coimbra. 1751. - 4.º (art.º 3152).

Thalesio (Pedro) Cathedratico de Musica na Vniversidade de Coimbra.

- Arte de Canto-chaõ com huma breve instrucção para os sacerdotes, Diaconos, Subdiaconos, e moços de Coro conforme ao uso Romano. Impressão Segunda emendada e aperfeiçoada pelo mesmo Auctor. Coimbra na Impressão de Diogo Gomes Loureyro. 1628. - 4.º (art. 3703).

Arte Minima (pelo P. Manuel Nunes da Silva). Lisboa, na Officina de Miguel Manescal, 1704.

Esta 2.ª edição carece da Mão musical; ou, se a tinha, lha tiraraõ.

- A mesma. Lisboa Occidental, na Officina de Antonio Manescal. 1725 - 4.º

N'esta edição 3.ª (a qual não vio barbosa Machado) se acha a Mão musical; e nas cordas della estão Mrs. varias mudanças de Chaves.

Conservem-se todas as 3 ediçoens. (art.º 3704).

Suarez (D. Vicente) - Donayres de Tersicore. \* Livro em 4.º m.º podre, e maltratado de Sorte, que se lhe não acha lugar e anno de impressão; mas pela fé de erratas diremos q he de Madrid em 1663. Consta de Comedias, Entremezes, Saynetes, Bayles, e Mogigangas. Tudo proprio para perder tempo. (art.º 3732).

Gomez Texada de los Reyes (Cosme) Capellan Mayor de las Bernardas Descalças &c.ª

- Noche Buena. Autos al Nascimento del Hijo de Dios. Con Sus Loas, Villancicos, bayles, y Saynetes para Cantar al proposito. En Madrid, por Pablo de Val, 1661 - 8.º - (art.º 4116).

Gallæus. (Philippus).

- Encomium Musices. Quod ex Sacris Litteris concinnabat Philip. Gallæus. Iconibus exprimebat pictor celeberrimus Io. Stradanus. Versibus illustrabat doctissimus Io Bochius, Vrbi Antverp a Secretis.

\*Não declara anno, nem Lugar da impressão, q. julgo he de Anvers. Tem 46. Estampas - fol. oblongo. (art.º 4245).

Scarlatti (Don Domenico) - Essercizi per Gravicembalo di Don Domenico Scarlatti, Cavaliere di S. Giacomo, e Maestro de Serenissimi Principi, e Principessa delle Asturie &c.ª B. Fortier Sculp. - fol. oblongo.

\*Dedicado pelo Auctor a o Sr. D. Joaõ V Rey de Portugal, q. o mandou p.ª Castella com a Princesa D. Maria Barbara, de quem era Mestr: assim como tambem o foy do Infante D. Antonio, Irmaõ do mesmo Rey. (art.º 4247).

Veracini (Francesco Maria) Fiorentino.

- Sonate a Violino Solo e Basso. Dedicate a Sua Altezza Reale il Serenissimo Principe Reale di Pollonia, & Elletorale di Sassonia da Francesco Maria Veracini Fiorentino, Compositore di Camera di Sua Maestá. Opera Prima. Libro Primo. - A Amsterdam. Chez Estienne Roger & Le Cene. fol. obl. (art.º 4248).

Giustini di Pistoja (Lodovico).

- Sonate da Cimbalo di piano, e forte detto volgarmente di marteletti. Dedicate a Sua Altezza Reale il Serenissimo D. Antonio Infante di Portogallo; e Composte da D. Lodovico Giustini di Pistoia. opera Prima. Firenze 1732 - 4.º g.<sup>de</sup> - (art.º 4251).

Seyxas da Fonseca (D. Fr. Joaõ de) Portuguez, nascêo em a Cidade de Sebastiaõ, Capital do Rio de Janeyro, a 6. de Mayo de 1681; recebêo a Cogúla Benedictina no Convento da Bahia a 16. de Julho de 1713; creado Bispo de Aeropoli por Clemente XII, em Consistorio de 28. de Setembro de 1733. Assistindo em Florença fez estampar hum Livro de Sonatas de Cravo, q . na Lingua italiana dedicou ao Sereniss. Senhor Infante D. Antonio em 1732. §. V. Giustini di Pistoya. §.

Geminiani (Francesco) § \* Segundo parece. §.

- Sonate XII. - 4.º g.<sup>de</sup> forma obl.

\*O Appellido deste Musico julgo ser *Geminiani*. Naõ se conhêce ao Certo, porque estão apagadas as ultimas Letras delle, por se lhe ter pegado parte da folha da guarda do Livro. Julgo que lhe falta da folha o Titulo. Na q. apparece primeyra está a Dedicatoria, cuja data he em Londres a 28. de Novembro de 1716. (art.º 4252).

Corelli, (Arcangelo) Bolonhez, morreo em Roma no anno de 1733 [sic!], segundo o Diccionario Histórico.

- Opera Prima XII. Sonatas - . Opera Secunda XII Sonatas - . Opera Terza XII Sonatas - . Opera Quarta Xii Sonatas - London. = Vol.3. fol.parvo.

\*Saõ 3. Livros, cada um contem quatro Operas, e em cada huma se contem XII. - Sonatas. - Violino Primo: Violino Secondo: Basso, ou Organo. (art.º 4253).

Valentini (Giuseppe) - Alletamenti per Camera a Violino e Violoncello, o Cembalo, Opera Ottava di Giuseppe Valentini. Consecrata aii'Illustrissimo Signore il Signor Decio Degli Onofrii Pætrizo di Foligno. A Amsterdam. Chez Estienne Roger Marchand Libraire. fol parvo. - Naõ se declara anno. (art.º 4254).

Idéas .§. Hum Livro, em q. falta o Titulo, tem VII Ideas em 47. paginas, de q consta. Julgo serem Composiçoens para Orgaõ, e Cravo. Os professores da Musica Instrumental poderaõ deste Livro dar algum outro Conhecimento, e de Seu Auctor.

\*Todos os Sobredictos Artigos desde (e incluindo) o Artigo 4247 athé o presente 4255. Saõ estampados. - Os q. se seghuem athe o numero 425 saõ manuscriptos (art.º 4255).

Seyxas (Joseph Antonio Carlos de) - Organista da S.<sup>ta</sup> Sé Patriarchal, natural de Coimbra, a 11. de Junho de 1704, falleceo em Lisboa a 25. de Agosto de 1742. §. Biblioth. Lusit. §.

- Tocattas de orgaõ. Escritas por o P.<sup>e</sup> Caetano da Silva e Oliveyra - 4.º de forma Obl. Ms. - Saõ 30 Toc. §.

- Toccatas per Cembalo, del Sig.<sup>r</sup> Giuseppe Antonio Carlo e Sexas.

§. Saõ 12. Tocatas - 4.º oblong. encadernadas em Marroquim.

- Tocattas per Cembalo y Organo del Sig.<sup>r</sup> Giuseppe Antonio Carlos di Seyxas - 4.º form. oblonga.

\* Contem o Livro precedente 30. Tocatas.

- Sonatas a Solo, per Cembalo e Organo - 4.º obl. - Saõ 30. Sonatas as deste Livro.



- Sonatas, para Orgão e Cravo. Do S.<sup>or</sup> Joseph Antonio Carlos - 4.<sup>o</sup> form. obl.

\* Contem este Livro Tocatas e Minuetes de Joseph Antonio. - A Tocata 25. he de D. Josep *Porcaris*. Não examiney se tem mais alguma composição de diverso Auctor. - São 5. os volumes, q dizem Ser de Joseph Antonio Carlos. (art.<sup>o</sup> 4256).

Concerto a 4. con VV[iolini]. e Cembalo. §. Não se declara o Auctor. - 4.<sup>o</sup> f.obl. Tem 40 folhas, que não estão numeradas. §. (art. 4257).

Obras Romanas para Orgão. §. Livro em 4.<sup>o</sup> deforma Oblong. q nas Costas tem por Titulo: = Obras Romanas per Organ. = .

\*Não tem folhas numeradas; mas, contando-as, achey a fl. 57. huma Composição. q. por titulo tinha = Del Sigr. Damasso *Testa*. A fl. 61. Está hũ Titulo, q. diz = Sonate per Organo, del Sigr. Alessandro Scarlatti O A fl. 107. tem outro Titulo, q. diz: Tocate per Organo. = A fl. 115. diz: Riposte d'Organo di Gaetano Franzarolli, 1733 = \*Tem este Livro. 157. folhas de papel pautado, quasi todo escripto. (art.<sup>o</sup> 4258).

Minuetes .§. Hũ Livro de 4.<sup>o</sup> en for. ob. dourado pelas folhas - Contem pela mayor parte, Minuetes - em 35. folhas de pap. pautado, quasi todo escripto. (art.<sup>o</sup> 4259).

Sonatas XV. §. Hũ Livro de 4.<sup>o</sup> obl. com 15 Sonatas, culos Auctores Se não declaraõ. Tem folhas 81. pautadas á mão. (art.<sup>o</sup> 4260).

Minuetes de Ioseph Antonio de Oliveira.

§. He um Livro pautado á mão em papel ordinario; cada folha tem 4. regreões ou pautas. De altura tem huma mão travessa, e de Largo, o comprimento de meya folha de papel ordinario -. [Segue breve notícia biográfica de José António de Oliveira, que foi transcrita no corpo do texto] (art.<sup>o</sup> 4261).

Apontamentos de Tocatas, Sinfonias, e sonatas de varios Autores. Do uso do P. D. Ieronymo da Encarnação, Escravo de Maria santíssima.

\* He hum Livrinho de 8.<sup>o</sup> em forma obl. com o Sobred.<sup>o</sup> Titulo. [Segue breve notícia biográfica de Dom Jerónimo da Encarnação, que foi transcrita no corpo do texto] (art.<sup>o</sup> 4262).

Hymnorum recognitio .§. V. Nebrissensis (antonius) - §.§. Videris inf. 6318.§. (art.<sup>o</sup> 5400).

Hymni Ecclesiastici Eluciaditi. §. V. Timotheus. (Michael) §. (art.<sup>o</sup> 6318).



## **Anexo 2.**



## Anexo 2.

### Descrição e Datação dos Livros Impressos que contêm Música Instrumental de Câmara na Colecção de D. Jerónimo da Encarnação.

Neste anexo centramos a nossa atenção nos livros impressos que contêm música instrumental de câmara. Estes livros não foram incluídos no "Catálogo de Fundos Musicais Impressos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra", dactilografado e elaborado por Manuel Joaquim nos anos 60, existente na Sala dos Manuscritos, julgamos que devido ao facto de se encontrarem à data ainda na posse do Liceu José Falcão, em Coimbra. Maria Luísa Lemos, em 1980 publicou em *Impressos Musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*<sup>189</sup> uma lista que engloba os livros aqui descritos. Contudo, não só não menciona a sua origem na Livraria de Santa Cruz de Coimbra, como a caracterização e identificação das edições, as datas de publicação e a descrição física são muito incompletas, ou mesmo erradas. Apresentamos aqui uma descrição detalhada, procurando sobretudo identificar as datas e locais de impressão. Deste estudo ficam excluídos os livros com as cotas LJF 74-VI-5 e LJF 74-VI-8, que contêm obras para tecla de Domenico Scarlatti e Lodovico Giustini, e em relação aos quais apresentamos na Introdução a bibliografia fundamental.

#### 1. LJF, 74-VI-1

Autor: Giuseppe Valentini (1681-1753)

Folha de Título:

ALLETTAMENTI  
Per Camera  
a Violino, e Violoncello, o Cembalo  
OPERA OTTAVA  
DI GIUSEPPE VALENTINI  
CONSECRATA  
All' Illustrissimo Signoro, il Signor  
DECIO DEGLI ONOFRII  
PATRIZIO DI FOLIGNO  
  
A AMSTERDAM  
Chez Estienne Roger Marchand Libraire

N.º 412

---

189. Maria Luísa Lemos, *Impressos Musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*. Separata do Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra n.º 34 – 3ª Parte. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1980.

Dimensões: 22.5 (h) X 30.5 (v) cm.

Encadernação: Encadernação em cartão, forrada a pele castanha, com decorações douradas, em ambas as frentes e na lombada. Não existem folhas de protecção, nem no início nem no fim das folhas impressas.

Pertence: Na folha de título aparece manuscrito " Do Senhor P. D (?) F(?) Hyero.nimo" (talvez a assinatura do próprio D. Jerónimo da Encarnação?); depois, pela mão de D. Pedro da Encarnação: "S<sup>ta</sup>. Cruz de Coimbra".

Descrição do estado: O livro encontra-se em excelente estado de conservação, e não apresenta riscos, marcas, dobras ou pingos de cera.

Data e Local de edição: Amesterdão, 17??. O Opus 8 de Valentini foi publicado inicialmente em Roma em 1714. A edição de Amesterdão deve ser relativamente próxima (1715?) pois não só as edições de Estienne Rogier seguiam com grande rapidez as publicações originais, por razões comerciais, como cerca de 1715 Rogier publicava outras obras de Valentini, como as "*12 Villeggiature armoniche*" opus 5.<sup>190</sup>

Contém: 12 sonatas ("*Allettamenti*") para violino e baixo contínuo: ré m; si m; si<sup>b</sup> M; Si M; dó m; fá# m; lá M; lá<sup>b</sup> M; lá m; mi M; fá m; ré m.

Comentário: Na BGUC, sob a cota MI-149 encontra-se um exemplar da parte de viola dos "*Concerti Grossi à quattro e sei strumenti cioè à due & quatri violini, alto viola, e violoncello, con due violini e basso di ripieno. Opera Settima [...]*" de Valentini numa edição também de Rogier, Amesterdão (sem data).<sup>191</sup> Verificamos que este fascículo não tem qualquer identificação que o associe a Santa Cruz de Coimbra. Os *Concerti* de Valentini não são citados nos Catálogos de D. Pedro da Encarnação, e tão pouco este volume acompanhou os restantes impressos após a dissolução da Livraria de Santa Cruz, não chegando a integrar a biblioteca do Liceu de Coimbra.

## **2. LJF 74-VI-3 e LJF 74-VI-4**

Autor: Arcangelo Corelli (1653-1713)

Folha de Título: [Esta é a folha de título da Opera I, parte de segundo violino, e igual à folha de rosto da *Opera Prima*, parte de Baixo Contínuo. As restantes folhas de rosto, sempre iguais em ambos os volumes para cada *Opera*, são contudo todas diferentes, ainda que as das *Opere I e III*, e das *Opere II e IV* se assemelhem.]

---

190. Enrico Careri, "Valentini, Giuseppe." Em *The New Grove*.

191. Ver: Lemos.

ARCANGELO CORELLI  
Opera Prima  
XII  
SONATAS  
of three parts for two  
VIOLINS and a BASS  
with  
A Through BASS for y<sup>e</sup> ORGAN  
HARPSICORD [sic] or ArchLUTE

Engrav'd from y<sup>e</sup> Score and  
Carefully Corected [sic] by y<sup>e</sup>  
best Italian Masters.

Note, there are five Operas of this Author's Engrav'd. (w<sup>ch</sup> may be had single or  
in one Volume) being all that are as yet Publish'd.

---

London Printed for I. Walsh Serv<sup>t</sup> to her Ma<sup>tie</sup> at y<sup>e</sup> Harp & Hoboy in Katherine Street near Somerset House in y<sup>e</sup> Str<sup>and</sup>  
and I. Hare at the Golden Viol in S<sup>t</sup> Pauls Church yard and at his Shop in Freemans yard near y<sup>e</sup> Roy<sup>l</sup> Exchange.

Dimensões: 23 (h) X 31.5 (v) cm. (Ambos os volumes)

Encadernação: Encadernação em cartão, forrada a papel pintado, com lombada e cantos de pele castanha (ambos os volumes). Existem 2 folhas de protecção, uma no início e outra no fim das folhas impressas (ambos os volumes). O papel destas folhas de protecção é diferente do usado na impressão da obra.

Pertence: Na folha de título da *Opera Prima* de ambos os volumes aparece manuscrito (por D. Pedro da Encarnação): "Da Livraria do Real Mosteyro de S. Cruz de Coimbra".

Descrição do estado: Os livros encontram-se em excelente estado de conservação, excepto a encadernação do volume do baixo contínuo, que se encontra bastante danificada. Não apresentam riscos, marcas ou pingos de cera; no volume do segundo violino várias folhas da *Opera Prima* têm o canto inferior direito dobrado.

Data e Local de edição: Londres, ca.1705 ou mais provavelmente ca. 1735. O título da edição presente em Coimbra corresponde ao de três edições sucessivas elaboradas por John Walsh e John Hare, em Londres cerca de 1705 a primeira, e as restantes duas cerca de 1735.<sup>192</sup>

Contém: *Opera Prima*: 12 sonatas para 2 violinos, violoncelo ou arquialaúde, e baixo contínuo (órgão): fá M; mi m; lá M; lá m; si<sup>b</sup> M; si m; dó M; dó m; sol M; sol m; ré m; ré M. *Opera Seconda*: 12 sonatas para 2 violinos e baixo contínuo (violoncelo e/ou cravo): ré M; ré m; dó M; mi m; si<sup>b</sup> M; sol m; fá M; si m; fá<sup>#</sup> m; mi M; mi<sup>b</sup> M; sol M. *Opera Terza*:

---

192. Marx: 87, 92-93.

12 sonatas para 2 violinos, violoncelo ou arquialaúde e baixo contínuo (órgão): fá M; ré M; si**b** M; si m; ré m; sol M; mi m; dó M; fá m; lá m; sol m; lá M. *Opera Quarta*: 12 sonatas para 2 violinos e baixo contínuo (violoncelo e/ou cravo): dó M; sol m; lá M; ré M; lá m; mi M; fá M; ré m; si**b** M; sol M; dó m; si m.

Comentário: D. Pedro da Encarnação menciona "3. Livros, cada um contem quatro Operas [...]". O volume correspondente ao primeiro violino extraviou-se algures nos séculos XIX ou XX. Quando no século XVIII os três volumes deram entrada na Livraria de Sta. Cruz faltava já um quarto volume, contendo as partes para o "*Violone*" das Opera I e Opera III, pois nestes dois volumes de *sonate da chiesa* a parte do baixo de cordas é independente do baixo contínuo. Imaginamos contudo que existiu tal volume em Sta. Cruz, pois não só 24 das 48 sonatas estariam incompletas, como a sonata nº 9 da *Opera Prima* que aparece copiada no códice MM63, supostamente a partir destes volumes, está completa nas suas quatro partes. Terá sido provavelmente extraviado entre 1780 e 1782 (ver capítulo 1).

Datas e Locais das primeiras edições de cada uma das obras: Opera I: Roma, 1681; Opera II: Roma, 1685; Opera III: Roma, 1689; Opera IV: Roma, 1694.<sup>193</sup>

Correspondências: sonata op.1 n.8 em dó menor tem correspondência com MM63, fólios 81 verso a 84 verso: "Sonata 8 Opera 1ª Corelli".

### 3. LJF 74-VI-6

Autor: Francesco Saverio Geminiani (1687-1762)

Folha de Título: [inexistente em Coimbra]

SONATE  
A VIOLINO, VIOLONE, E CEMBALO,  
DEDICATE  
*Al Illustrissimo et Excellentissimo Signore*  
IL SIG<sup>R</sup>: BARONE DI KILMANS'EGGE  
*Cavallerizzo Maggiore e Ciamberlano*  
Di sua MAESTÀ BRITANICA  
E ELETTORE DI BRUNSWICK E LUNEBOURG  
da  
*Francesco Geminiani*

---

193. Marx: 34.



Dimensões: 32 (h) X 21 (v) cm.

Encadernação: Em cartão, forrada a pele castanha, com decorações douradas, em ambas as frentes e na lombada. Duas folhas de protecção, uma no início e outra no fim das folhas impressas. O papel destas folhas de protecção é diferente do usado na impressão da obra.

Pertence: Na folha de dedicatória aparece manuscrito (por D. Pedro da Encarnação): "Da Livraria de S. Cruz de Coimbra".

Descrição do estado: A folha de dedicatória está (como no tempo de D. Pedro da Encarnação) ilegível nalguns pontos, nomeadamente na assinatura do compositor: [F]rancesco Gemin[iani]. Tal deveu-se ao facto da folha de protecção ter-se colado a esta folha, e ter havido descuido ao tentar separá-las. Isto ocorreu ainda antes da entrada do volume na Livraria de Santa Cruz, pois D. Pedro de Encarnação descreve exactamente esta condição. As duas primeiras folhas impressas foram aparadas no lado superior, na diagonal. Contudo a leitura do texto musical não foi afectada. O livro encontra-se em excelente estado de conservação, e não apresenta riscos, marcas, dobras ou pingos de cera.

Data e Local de edição: Londres, 1716.

Trata-se da primeira edição do Opus I de Geminiani, que apresenta a dedicatória ao Barão de Kilmans' Egge datada de Londres, 28 de Novembro de 1716; gravada por T. Cross e publicada por R. Meares (sem nome do editor).

Contém: 12 sonatas para violino e baixo contínuo: lá M; ré m; mi m; ré M; si<sup>b</sup> M, sol m; dó m; si m, fá M, mi M; lá m; ré m.

Comentário: Em 1717 foram publicadas duas edições em Amesterdão, uma por M. Le Cène, e outra por Jeanne Roger, que reproduzem o texto da edição original, e por isso também no formato de "4.º grande oblongo" indicado por D. Pedro. Mas uma comparação cuidadosa do livro de Coimbra com um fac-simile da primeira edição londrina desfez qualquer hesitação. De facto as edições holandesas não apresentam grande parte dos ornamentos originais, o que torna mais fácil o cotejo. Seguiram-se edições desta obra em ca.1730 (J. Walsh, Londres), 1739 (Londres, provavelmente editadas pelo próprio Geminiani, e dedicadas a uma diferente dedicatória), e 1740 (Paris, Boivin).<sup>194</sup>

---

194. Nicolas Fromageot, Introdução à edição fac-similada das 1ª e 3ª edições de Londres de *Sonate a Violino, e Violone, e Cembalo*; e Enrico Careri, "Geminiani, Francesco (Saverio)." Em *The New Grove*.

Correspondências: A sonata op.1 n. 7 em dó menor têm correspondência com a sonata n. 3 do códice MM 48-I-2 da Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda (Lisboa), atribuída por Santiago Kastner a Carlos de Seixas (mas sem nome de autor no manuscrito) os seguintes andamentos: 2º andamento "Allegro"; 3º andamento "Grave" ("Adagio" em Lisboa); 4º andamento "Allegro" ("Giga Allegro" em Lisboa). O primeiro andamento de Geminiani é diferente do primeiro andamento em Lisboa, igualmente escrito em  $\frac{3}{4}$ .<sup>195</sup>

#### 4. LJF 74-VI-7

Autor: Francesco Maria Veracini (1690-1768)

Folha de Título: (esta é a folha de título do Libro Primo; a página de título do Libro Secondo é em tudo igual, excepto referir *Libro Secondo*, e o número de ordem ser o 489)

SONATE  
*a Violino Solo, e Basso.*  
Dedicate  
A SUA ALTEZZA REALE,  
IL SERENISSIMO PRINCIPE REALE DI POLONIA,  
ET ELETTORALE DI SASSONIA  
DA  
FRANCESCO MARIA VERACINI FIORENTINO,  
Compositore di Camera di Sua Maestà.  
OPERA PRIMA  
*Libro Primo*  
  
A AMSTERDAM.  
Chez Estienne Roger & Le Cene

Nº. 488

Dimensões: 36 (h) X 25 (v) cm.

Encadernação: Em cartão, forrada a pele castanha muito fina, com decorações douradas, em ambas as frentes e na lombada. Duas folhas de protecção no início das folhas impressas. O papel destas folhas de protecção é diferente do usado na impressão da obra (ver o apêndice com as marcas de água).

Pertence: Na folha de título, aparece manuscrito (por D. Pedro da Encarnação): "Da Livraria do Real Mosteyro de Sancta Cruz de Coimbra".

Descrição do estado: O livro encontra-se em excelente estado de conservação. Não apresenta riscos, marcas ou pingos de cera.

---

195. Ver sonata 18 em: Carlos Seixas, *80 Sonatas para instrumentos de tecla*.

Data e Local de edição: Amesterdão, 1730. Publicadas inicialmente em Dresden, em 1721. A edição existente em Coimbra é uma das cópias realizadas em Amesterdão pela firma de Estienne Roger (neste caso pela sua filha Jeanne Roger) e Le Cène.

Contém: 12 sonatas para violino e baixo contínuo:

Comentário: D. Pedro só menciona o *Libro Primo*, mas o Opus I de Veracini está dividido em duas partes, com seis sonatas cada, intituladas respectivamente *Libro Primo* e *Libro Secondo*, com folhas de título separadas, ainda que a numeração das páginas siga ininterrupta. A página 30, tal como as páginas 46, 54, 62 e 70 estão em branco, de modo a que cada sonata do *Libro Secondo* comece sempre num rosto de folha. Não existiu tal preocupação com as sonatas do *Libro Primo*. Na página 31, que deveria conter o título do *Libro Secondo* inicia-se a sonata VII, que é a primeira sonata da segunda parte da obra; o título só surge na página 38, no verso da página 37, onde termina a sonata VII. Não sendo um erro de encadernação, trata-se de um erro de impressão da parte do editor. Contrariamente ao procedimento habitual da primeira metade do século XVIII (mas posteriormente vulgarizado) a obra inicia-se na primeira parte com as sonatas mais ligeiras, apresentando uma grande variedade formal ao nível da estrutura e dos andamentos (o 1º andamento da 1ª sonata é uma *Ouverture* em estilo francês, ainda que idiomáticamente prevaleça o estilo italiano). A segunda parte da obra apresenta as obras mais complexas, técnica e formalmente, sendo três das sonatas do tipo *da chiesa*; a escrita polifónica do violino é no entanto riquíssima em qualquer das seis obras desta segunda parte. Existiu pelo menos mais uma edição da obra, de 1733, por J. Walsh, em Londres.



### **Anexo 3**



### Anexo 3.

Tabela com o resumo do conteúdo dos exercícios/exemplos de baixo cifrado  
MM63 fólhos 4 frente a 21 verso.

n.º do fólhos / (n.º do exercício)	novos acordes introduzidos	situações particulares de utilização	tonalidades
4 frente (1 a 3), 4 verso (1), 5 frente (1 e 2)	[5]	sucessão de acordes perfeitos, no estado fundamental.	Dó M; Mi $\flat$ M; Mi M; Sol M
5 verso (1 e 2)	6	sucessões de primeiras inversões de acordes perfeitos sobre um baixo em graus conjuntos.	Fá M; Si $\flat$ M
5 verso (3), 6 frente (1 e 2)	5 - 6	sucessões de 5 - 6 sobre um baixo em graus conjuntos.	Sol M; Dó m; Ré M
6 verso (1 a 4)	$\begin{smallmatrix} 8 & 7 \\ 6 & - & 5 \end{smallmatrix}$	a sétima resolve descendentemente enquanto o baixo ascende por graus conjuntos.	Dó M; Fá M; Sol M
6 verso (5)	6 - 5	sobre uma nota fixa.	Mi m
7 frente (1 a 3), 7 verso (1)	$\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$		Dó M; Dó m; Fá M; Lá m
7 verso (2)	$\begin{smallmatrix} 5 & 6 & 5 & 6 \\ 3 & - & 4 & - & 3 & - & 4 \end{smallmatrix}$	sobre uma nota fixa.	Dó M
8 frente (1 e 2)	$\begin{smallmatrix} 6 \\ 4b \end{smallmatrix} ; \begin{smallmatrix} 6b \\ 4 \end{smallmatrix} ; \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} ; 6b$		Mi $\flat$ M, Ré m
8 verso (1 e 2)	$\begin{smallmatrix} 6 & 5 & 4 \\ 4 & - & 3 & - & 2 \end{smallmatrix} ; \begin{smallmatrix} 5 & 6 & 5 \\ 3 & - & 4 & - & 3 \end{smallmatrix} ;$ $7 - 6 - 5 ; 5 - 6 - 5 ; 4 - 3 - 2 ;$ $\begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} - 6$	sobre uma nota fixa;  sobre um baixo descendente por graus conjuntos.	Dó M; Mi m
9 frente (1)	$\begin{smallmatrix} 5 & 6 & 5 & 5 \\ 3 & - & 4 & - & 4 & - & 3 \end{smallmatrix} ;$ $\begin{smallmatrix} 5 & 6 & 5 & 5 \\ \# & - & 4 & - & 4 & - & \# \end{smallmatrix} ;$ $\begin{smallmatrix} 5 & 6 & 5 & 5 \\ 3b & - & 4 & - & 4 & - & 3b \end{smallmatrix}$	sobre uma nota fixa.	Sol M
9 verso (1 a 3)	recapitulação	baixos cromáticos; baixos em colcheias.	Ré m; Sol M/Mi m; Lá m
10 frente - em branco.			
10 verso (1 e 2), 11 frente (1 a 3)	$\begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} - 6 ; 2 - 6 ; \begin{smallmatrix} 64 \\ 2 \end{smallmatrix} - 6$	sob $\begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \end{smallmatrix} (2; \begin{smallmatrix} 64 \\ 2 \end{smallmatrix})$ o baixo é dissonante e resolve por grau conjunto descendentemente (sob o 6); baixos cromáticos.	Dó M, Sol m, Mi $\flat$ M, Ré m

11 verso (1 e 2)	$\begin{smallmatrix} 5 \\ 2 \end{smallmatrix} - 6$	sob $\begin{smallmatrix} 5 \\ 2 \end{smallmatrix}$ o baixo é dissonante, e resolve por grau conjunto descendente (sob o 6)	Ré M; Fá m
12 frente (1 e 2)	recapitulação ( $\begin{smallmatrix} 5 \\ b2 \end{smallmatrix} ; \begin{smallmatrix} 64\# \\ 2 \end{smallmatrix} ; 5 - 6 ; 7 - 6$ )		Dó m; Mi m
12 verso (1 e 2)	4 - 3 ; 4 - #	sobre uma nota fixa seguida de salto de 4ª ascendente ou 5ª descendente.	Lá M; Si m
13 frente (1 e 2)	$\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} ; \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix} 5 \\ \# \end{smallmatrix}$	cadências perfeitas.	Ré m, Mi b M
13 verso (1 e 2)	$\begin{smallmatrix} 64\# \\ 2 \end{smallmatrix} - 6$	terceira inversão de um acorde de 7ª da dominante, exigindo resolução.	Dó M; Ré m
14 frente (1)	$\begin{smallmatrix} 64\# \\ 2 \end{smallmatrix} [- 6] ; \begin{smallmatrix} 64 \\ 2 \end{smallmatrix} [- 6]$	sobre uma nota de passagem, num baixo que desce por graus conjuntos.	Sol M
14 verso (1 e 2)	$\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} - [5] ; \begin{smallmatrix} 6 \\ 5b \end{smallmatrix} - [5]$	1ª inversão de um acorde de 7ª da dominante sobre um baixo cromático ascendente.	Dó M, Si m
15 frente (1 e 2), 15 verso (1 a 3)	7 - 7 - 7 - ... ;  7 - 6 - 7 - 6 - ...	baixo por saltos de 5ª descendente e 4ª ascendente; baixo descendente por graus conjuntos; preparação e resolução de sétimas.	Ré M, Mi m, Dó m
16 frente (1)	recapitulação		Fá m
16 verso (1 a 3)	$\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix} 7\#4 \\ 3 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix} 7\#4 \\ 3 \end{smallmatrix}$	sobre uma nota fixa.	Sol M, Dó m, Lá m
17 frente (1)	9 - 8	sobre uma nota fixa.	Mi b M
17 frente (2)	9 - 6	baixo ascendente por terceiras	Fá M
17 frente (3)	$\begin{smallmatrix} 9 \\ 7 \end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix} 8 \\ 6 \end{smallmatrix}$	sobre uma nota pedal	Dó M
17 verso (1)	9 - 6	baixo <i>andante</i> em colcheias (terceiras ascendentes preenchidas por notas de passagem).	Mi b M
17 verso (2)	9 - 5	baixo descendente por terceiras.	Sol M
18 frente (1 e 2)	$\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix} 7\#4 \\ 3 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix} 7\#4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ (recapitulação)	sobre uma nota fixa.	Sol M, Dó m
18 verso ( esta página não é clara)	$\begin{smallmatrix} 11 \\ 9 \end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix} 10 \\ 8 \end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix} 9 \\ 7 \end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix} 8 \\ 6 \end{smallmatrix}$	(sobre uma nota fixa?) exemplos de cadências.	----



19 frente - em branco			
19 verso (1)	recapitulações várias	recapitulações várias.	Sol M, Dó M, Sol m, Dó m
20 frente (1)			
20 verso (2)			
21 frente (2)			
21 verso (2)			

**Lista das tonalidades usadas nos exercícios:**

Maiores: dó, ré, mi<sup>b</sup>, mi, fá, sol, lá, si<sup>b</sup>.

Menores: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si.



#### **Anexo 4**



Anexo 4.

Nicolaus Vetter (1666-1734). "Fuga ex C " (*Tabulaturbuch* de Mylau)

The image displays a musical score for a piece titled "Fuga ex C" by Nicolaus Vetter. The score is written for two staves, likely representing a lute or a similar fretted instrument, as indicated by the tablature-like notation in some measures. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is organized into five systems, each consisting of two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A measure number "10" is visible above the first staff of the fifth system. The piece features intricate melodic lines and complex rhythmic patterns, characteristic of Baroque lute music.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of grand staves. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The piece features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and includes first and second endings marked with '1)' and '2)' respectively. The page number 268 is visible at the bottom left.

This image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of six systems of two staves each. The notation is written in a standard musical staff format with a treble and bass clef. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The first system shows a continuous eighth-note melody in the treble and a bass line with half notes. The second system continues the eighth-note melody, with some notes beamed together. The third system shows a more complex texture with sixteenth-note runs in the treble and a bass line with quarter notes. The fourth system is marked with the number '30' above the treble staff, indicating the start of a new section or measure. It features a treble staff with eighth notes and a bass staff with a more active, sixteenth-note pattern. The fifth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The sixth system concludes with a treble staff featuring a series of eighth notes and a bass staff with a continuous eighth-note pattern.



© Shannon, John R. - *The Mylau tabulaturbuch*. Early Keyboard Music Series.